

TEATR PAMIĘCI TEATRU NN

FLESZE

OSRODEK
BRAMA
GRODZKA



TEATR NN.PL

TEATR PAMIĘCI
TEATRU NN



TEATR PAMIĘCI TEATRU NN

FLESZE

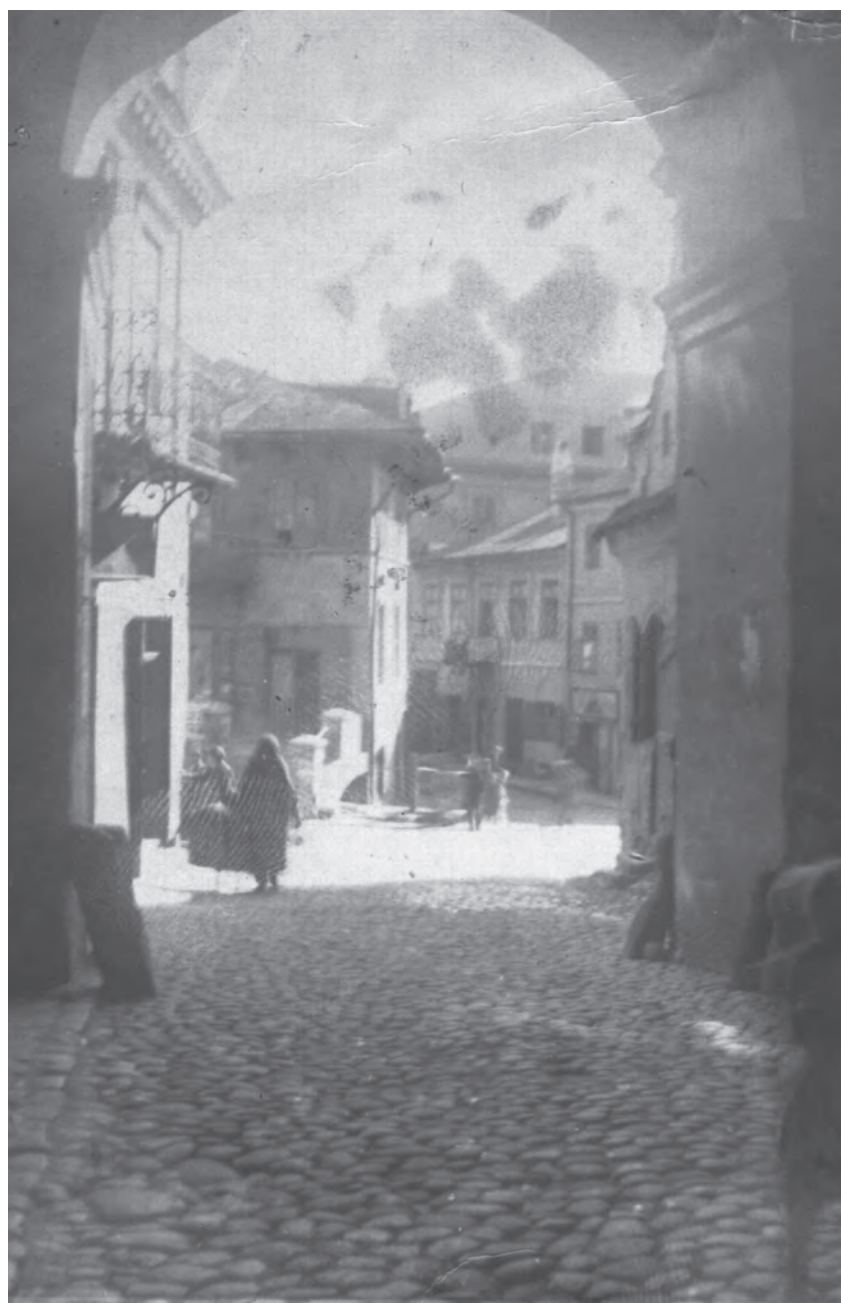
pod redakcją
Pawła Próchniaka



Lublin 2018

SPIS TREŚCI

- 7 **Paweł Próchniak** W prześwicie
- 15 **Paweł Próchniak** Teatr nocy
(rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)
- 41 **Jan P. Hudzik** Tomasz Pietrasiewicz:
sztuka i pamięć Zagłady
- 75 **Izabela Skórzyńska** Wyjścia nie ma...
Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN
- 115 **Karol Maliszewski** N.N.



Paweł Próchniak

W PRZEŚWICIE

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy – groza
(Z. Herbert)



1.

Pamięć jest nietrwała i śmiertelna. Zacierą się i niknie, wymywana przez bieg lat. Umiera wraz z nami. To, co zostaje – trwa w zapisach, w płynących przez czas obrazach i opowieściach, w mniej lub bardziej pochwytnych formach obecności czegoś, czego już nie ma. Również te zapisy – ślady śladów, wspomnienia wspomnień – są śmiertelne, ale to właśnie one tworzą ludzką rzeczywistość. Odkładają się w nas, kształtują przestrzeń egzystencji, określają jej horyzonty. Dlatego nasz świat jest w istocie formą pamięci. I dlatego pamięć jest zobowiązaniem.

2.

Pamięć staje się powinnością zwłaszcza wówczas, gdy udziela schronienia czemuś, co już tylko w niej trwa i żyje – nasycone emocjami, ujęte w opowieść, powierzone wyobraźni, ocalone. W tym intymnym geście przygarnięcia odsłania swoją istotę ars memoriae – sztuka pamięci, która ma w sobie coś z mnemotechniki i coś z teatru, ale zarazem pozostaje dla nas tajemnicą.

3.

Na początku XVII wieku Robert Fludd – ezoteryk, lekarz i filozof zajmujący się zagadnieniami ludzkiej psychiki – sformułował koncepcję „teatru pamięci”. Koncepcja ta – czerpiąca z tradycji hermetyczno-kabalistycznej – wiązała się z praktyką ars memoriae i była okultystycznym systemem mnemonicznym, który enigmatyczną gramatykę tajemnicy przekładał na syntagmy tworzące symboliczną instrumentację świata. W centrum składających się na ten system wyobrażeń usytuowana jest teatralna scena, gdzie spotykają się przeciwstawne żywioły. Z jednej strony: geometryczna precyzja, układy powinowactw, ezoteryczne korespondencje, wyobrażenie zodiakalnego nieba. Z drugiej: obrazy i zdarzenia wyjęte z antycznych tragedii, dramatyczny realizm życia zobaczonego w metaforycznym skrócie. Scenę tego teatru odśtania oculus imaginationis – oko wyobraźni. Jego spojrzenie – powiada Fludd – biegnie przez „miejsca pamięci”, układające się za sprawą ars memoriae w trwający spektakl, w wydarzającą się na scenie opowieść. Ten spektakl to życie pamięci, która tworzy kulisy naszego bycia w świecie, a tym samym – jak w odwróconym teatrze – z kulis istnienia czyni scenę. Tak zaprojektowany teatr jest figurą świata – wskazuje na tajemnicę jego głębokiej natury. I jest też wizją sztuki – intymnie zestrojonej z tajemnicą pamięci.

4.

Wizja Fludda podpowiada również, że pamięć zawsze biegnie po ścieżkach skojarzeń, że żyje w zawilej sieci asocjacji, która jest jej unerwieniem. Właśnie to unerwienie sprawia, że przeszłość trwa na scenie pamięci i może stać się opowieścią,

może odstłonić się naszym oczom. Zamieranie tej asocjacyjnej sieci sprawia, że obumiera wraz z nią tkanka dostępnej nam przeszłości. Postępująca w ten sposób atrofia to rodzaj pogłębiającej się demencji, która stopniowo, niezauważalnie zawęża pole widzenia i ostatecznie zaciera wszystko, nawet ślady zapomnienia. Temu spustoszeniu niewiele można przeciwstawić. Dlatego tak ważne jest obstawanie przy pamięci. Dlatego tak istotne jest, by pamięć wciąż na nowo stawała się formą doświadczenia – egzystencjalnego, kulturowego, artystycznego.

5.

Figury „teatru pamięci” i „asocjacyjnego unerwienia” pozwalają myśleć o pamięci zakorzenionej w realnej rzeczywistości, szukającej oparcia w zatartych śladach obecności, w konkretnej topografii rzeczywistych miejsc, i jednocześnie pozostającej formą wyobraźni, która – w quasi-teatralnym geście, budując wyobraźniową przestrzeń – udziela miejsca temu, co bezpowrotnie przeminęło, ale zarazem wciąż trwa, podtrzymywane w istnieniu przez imaginatywną pracę pamiętania. Tak rozumiana pamięć jest jednocześnie „sceną” i „bramą” – uobecnia i otwiera. Ma też w sobie coś z misteryjnego spektaklu, w którym pamiętanie – strzegące czegoś na wskroś realnego, pozostające zobowiązaniem – wydarza się jako forma doświadczenia i zarazem jest spotkaniem z tajemnicą „nieobecności” zjawiającej się jako „obecność”.

6.

Wszystko to jak w soczewce widać w działaniach Tomusza Pietrasiewicza i Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”

w Lublinie – w budowaniu „arki pamięci”, w „czytaniu miasta” (jako jednej z form pamięci), w mapowaniu i dokumentowaniu jego wielokulturowości, w rozpoznawaniu współtworzących je figur i przejawów wyobraźni (ze szczególnym uwzględnieniem roli Józefa Czechowicza), w animacyjnych działaniach odwołujących się do „siły wolnego słowa” i do Lubelskiego Lipca ’80, w różnorodnych przedsięwzięciach stanowiących „misteria pamięci”, w tworzeniu upamiętnień i odsłanianiu obszarów niepamięci, w mierzeniu się z pamięcią o zamordowanych mieszkańcach Lublina i z Majdankiem jako depozytem pamięci. Wszystkie te działania – dokumentacyjne i artystyczne, silnie nacechowane społecznie, wyczułone na tradycję i mocno osadzone we współczesności, oscylujące wokół zagadnień „pamięci”, „miejsca” i „obecności” – składają się na fenomen instytucji unikalnej w skali Europy. Fenomen ten tworzą zwłaszcza różne formy i efekty podejmowanej w Bramie pracy z pamięcią: od tworzenia archiwistycznej dokumentacji, gromadzenia materiałów historycznych, nagrywania wypowiedzi tworzących „historię mówioną”, poprzez budowanie z tych archiwaliów i świadectw wielowymiarowej „scenografii” dla „teatru pamięci”, po tworzenie z podejmowanych prac „partytury teatralnej”, która sprawia, że bieżące działania stają się spektaklem uobecniającej się pamięci – odpowiedzialnej, rzeczowej, rzetelnie opartej na źródłach, dobrze skomunikowanej z globalną siecią internetową, a zarazem misteryjnej, otwartej na tajemnicę.

7.

Działania Pietrasiewicza – prowadzone w Bramie, w przestrzeni Lublina, na Majdanku – ze szczególną siłą przypominają, że jednym z wymiarów otaczającej nas tajemnicy jest ta

zimna, naznaczona ciemnością, ziejąca grozą wyrwa w istnieniu, którą pozostawiła po sobie katastrofa Szoah. Nadal nie umiemy objąć tego, co się wtedy wydarzyło. Nie umiemy opowiedzieć o tej unicestwiającej fali śmierci. Podobnie jak nie potrafimy – dzisiaj, po latach – opowiedzieć o tym, co pozostało: o nieobecności, o śladach, o pustych łupinach po czymś, co kiedyś było żywym istnieniem. Temu wszystkiemu wychodzi naprzeciw poczucie – na różne sposoby artykułowane przez Pietrasiewicza – że opowieść jest powinnością, że za jej sprawą trzeba tworzyć akustyczną przestrzeń dla czegoś, co szuka naszych słów, stara się przełamać naszą niemotę, ale zarazem tonie w grobowej ciszy, daje o sobie znać w milczeniu popiołów. Bez tej opowieści nasza tożsamość jest niepełna i okaleczona, nasza pamięć staje się płytka i duszna, bo w jej ciemnym polu coś ropieje, a my nie umiemy opowiedzieć tego bólu i dlatego tak często zagadujemy go komunałami albo sznurujemy usta. W tym, co robi Pietrasiewicz – w jego „teatrze pamięci”, w wypracowywaniu „formy intymnej” – odnajduje swoje spełnienie elementarna powinność pamiętania, powinność opowieści, a wraz z nią powinność wsłuchania się w milczenie popiołów, wejścia w ciemność unicestwionego istnienia, w noc świata. Tak rodzi się forma znacząca – opowieść, którą jest Brama. Na jej scenie – w jej prześwicie – wydarza się i trwa intymny spektakl teatru pamięci, spektakl istnienia otwartego na noc świata, na dławiące tchnienie grozy.

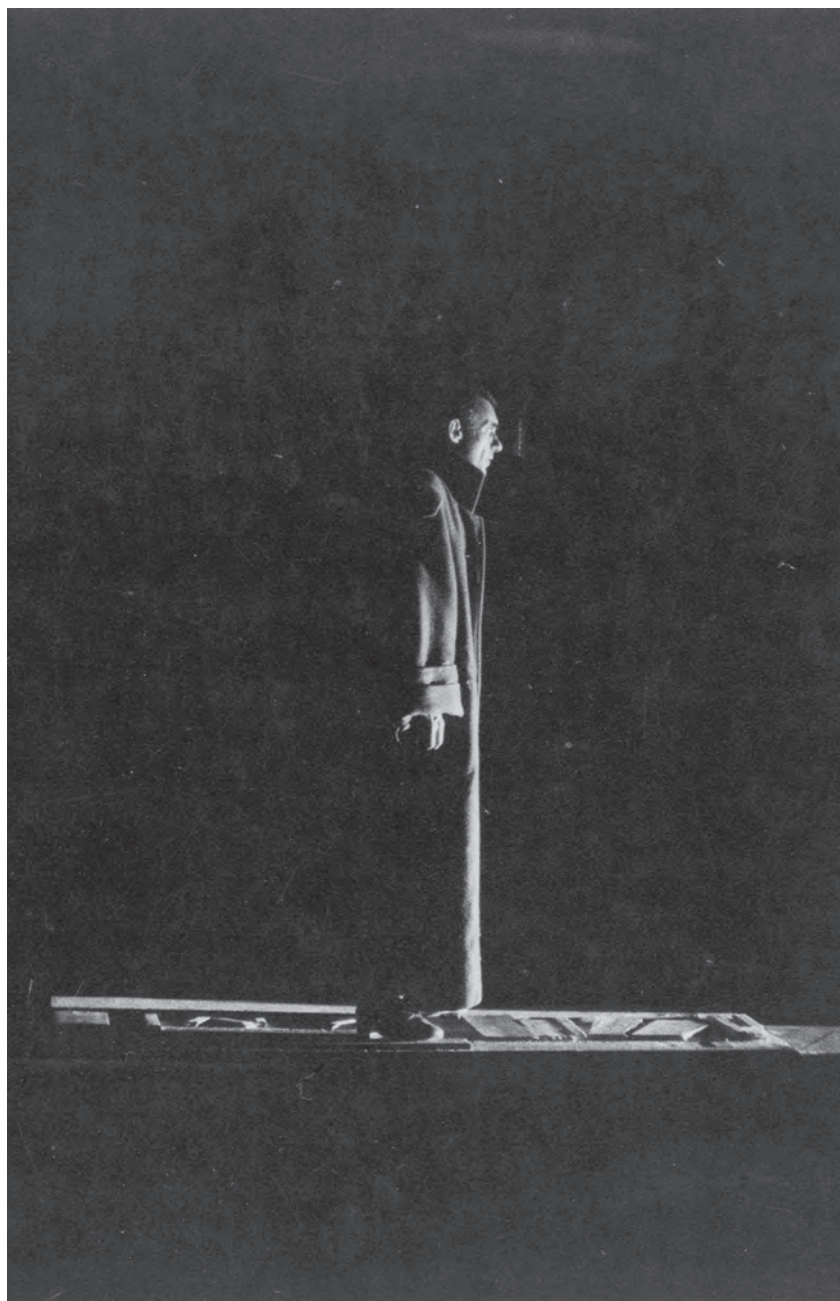
8.

Tomasz Pietrasiewicz staje na scenie nocy. Patrzy w ciemność. I wie, że ciemność odpowiada spojrzeniem, wzbiera, podchodzi do rzęs. W tym rozpoznaniu zakorzenia się dreszcz jego

sztuki, dreszcz misterium – przenikliwy, bolesny, sięgający tego rdzenia ciemności, który tkwi w każdym z nas. Ale jest to również sztuka, która staje po stronie ocalenia, po stronie świecącego w nas światła i szuka dla niego formy. Ma w sobie coś ewangelicznego. Jest uczciwa, odważna, wewnętrznie wolna. Jest prosta jak podanie dłoni, jak spojrzenie w oczy. W tym leży jej prawda. I mądrość.

9.

Sztuka Pietrasiewicza, sztuka, której formą jest Brama, rodzi się z przenikliwej, mądrej wizji – odważnej i trzeźwej, poruszająco uczciwej. Jest w niej spojrzenie w ciemność, w grozę, ale stoi za nią również odwaga wzięcia odpowiedzialności za swoje miejsce na ziemi – za jego dzisiaj i wczoraj, za bezdomną, chorą pamięć i za to, co dopiero nadciąga z przyszłości. W ten sposób sztuka zyskuje wymiar edukacyjny i społeczny. Zagospodarowuje świat. Uczy obcować z tym, co w nim bolesne, jętrzące się. Wydobywa na jaw to, co zostało zepchnięte w cień, porzucone. Tak pojęty ruch twórczej wyobraźni odnajduje się w „misterium pamiętania”, w jego „formie intymnej”. Wydarza się na scenie kulis. I trwa – w prześwicie Bramy, w prześwicie pamięci.



Paweł Próchniak

TEATR NOCY

(rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)

...gdy się pisze, nie można być nigdy dostatecznie samotnym,
nie można mieć wokół siebie dość milczenia,
noc jest jeszcze za mało nocą.

(F. Kafka)



Noc, ogień płonący w ciemności, krąg światła, kołyszące się cienie, przy ogniu siedzą ludzie, milczą, patrzą w buzowanie płomieni, patrzą w ciemność, i ktoś z nich zaczyna snuć opowieść... Napisałeś kiedyś, że tak zaczął się teatr, że to jest jego najbardziej źródłowa forma.

Wiele lat temu tak właśnie opisywałem swój teatr, który zaczynał się rodzić tutaj, gdzie teraz jesteśmy – w Bramie Grodzkiej. Czułem, że te moje intuicje powinienem zapisywać, bo pisanie zmusza do pewnego rodzaju koncentracji, porządkowania myśli i precyzji w ich formułowaniu, a po latach staje się świadectwem drogi, którą przeszliśmy. Dlatego w momentach kluczowych dla tego, co robię, staram się pisać. Dlatego te teksty są dla mnie tak ważne. Ale nie tylko one. Wchodziłem w mój autorski teatr, niosąc ze sobą cały bagaż przeczytanych książek, które były mi bliskie i o których chciałem mówić. Z tym, że w świecie słów byłem czytelnikiem, a w teatrze stawałem się twórcą swojego własnego świata, w dużej mierze inspirowaną literaturą. To było moje królestwo, mój dom. Dlatego w przedstawieniu *Ziemskie pokarmy* – graliśmy je w roku 1990 – padały słowa: „Jestem w tym miejscu, gdzie wydaje mi się, że byłem zawsze.

Tu stworzyłem wiele scen. Wiele z nich potem zniszczyłem. Wiele niewątpliwie zasługuje na ten koniec. Jest to miejsce zaczarowane, bo tysiące i tysiące wizji zaludniło jego wnętrze, a niektóre z nich są teraz widzialne dla świata. Teraz zaczynam rozumieć, dlaczego jestem więźniem tego miejsca i dlaczego nie mogę wyłamać jego niewidzialnych krat. Gdybym wcześniej zdołał uciec... Teraz byłbym pewnie twardy i szorstki. I miałbym serce pokryte ziemskim prochem." To, że rozmawiamy dzisiaj w nocy, w tym miejscu, w tej sali, na tej scenie, jest dla mnie niezwykle i po raz pierwszy coś takiego mi się zdarza, tym bardziej, że o tej porze zawsze jestem tutaj sam. Sam, ale nie samotny, jakby powiedział bohater *Zbyt głośniej samotności*. Bo ze mną jest to wszystko, co się tutaj wydarzyło. Z perspektywy lat widać, jak ważny jest dla mnie ten obraz, do którego się odwołałeś – krąg światła zatrzymujący napierającą na nas ciemność. Teatr był dla mnie wtedy światłem, które rozpałałem z nadzieją, że mnie obroni przed naporem ciemności. Ten archetypiczny obraz ścierania się światła z ciemnością stał się wyznacznikiem tego miejsca, fundamentem na którym powstawał program Teatru NN, odślonił też zasadnicze i symboliczne znaczenie Bramy Grodzkiej. To wtedy ujawnił się potężny archetyp związany z tym miejscem. Ujawnił się, a może się narodził? Bo archetypy też chyba jakoś się rodzą?

Może to właśnie artyści je tworzą...

Tak. Więc ciemność i światło, krąg ludzi wokół ognia, wstuchiwanie się w jakąś opowieść. Ten obraz jest u początków Teatru NN, ale jest też mocno ujawniającym się w tym miejscu i uporczywie powracającym archetypem. Nie ma czegoś bardziej fundamentalnego niż spojrzenie na świat przez to, że

jest światło i ciemność, że trwa odwieczna walka sił jasności z siłami ciemności, dobra ze złem.

Taką walką był i jest twój teatr. A pisanie? Jesteś człowiekiem teatru – wizji, obrazu, sceny. Ale jesteś też człowiekiem słowa – nie tego wypowiedzanego ze sceny, ale pisanego, zapisanego. Jeśli twój teatr rodzi się – symbolicznie i dosłownie – w nocy, w tym nocnym obrazie, o którym rozmawiamy, to czy piszesz także nocą?

Tak, bardzo dużo, bo to jest częścią mojej pracy. Pisanie pozwala mi uporządkować myśli, nadaje im jasność, zmusza do dyscypliny. Dlatego słowo zapisane jest mi tak bardzo bliskie. Ale pisanie nie jest dla mnie środkiem artystycznej ekspresji. Nie czuję się kimś, kto rozmawia ze światem poprzez słowo, przez pisanie.

Czy to znaczy, że pisanie jest partyturą, na której nabywasz później swój teatr, konkretne spektakle?

W przypadku pierwszych przedstawień – *Wędrówek niebieskich, Ziemiskich pokarmów, Inwokacji* – było tak, że gdy zaczynałem nad nimi pracować, to na początku zawsze miałem w głowie jakiś obraz. Często niejasny, niezrozumiały. To od rekonstrukcji tego obrazu, właśnie tu – w tej sali, gdzie rozmawiamy – rozpoczynała się dla mnie droga prowadząca do narodzin konkretnego przedstawienia. Jakbym dostawał do ręki jeden z elementów układanki, tworzącej ukrytą przede mną całość. Moją rolą było „odkryć”, „odstąpić” pozostałe części tej całości. W takim procesie tworzenia spektaklu tekst był rodzajem dopowiedzenia. Zmieniło się to radykalnie w przedstawieniach, które były adaptacjami

książek – *Zbyt głośna samotność*, *Moby Dick*, *Sztukmistrz z Lublina*. Wtedy musiałem znaleźć obrazy dla tekstu, opowiedzieć tekst zakorzenionymi w nim obrazami. Również w misteriach, które wyrastają z mojego teatralnego doświadczenia, tekst pisany pełni fundamentalną rolę, jest u samych źródeł rodzącego się pomysłu, przybiera postać partytury, zapisanej w formie scenariusza i scenopisu dramatu. W dwóch misteriach – *Dzień pięciu modlitw* i *Oratorium „Lublin. Pamięć Zagłady”* – wprowadziłem nawet do akcji scenicznej chóry, co jeszcze bardziej podkreślało rodowód tych misteriów, ich zakorzenienie w dramacie antycznym. Wcześniej chór pojawił się w przedstawieniu *Inwokacja*. Być może wzięło się to stąd, że do okresu studiów spotykałem się z teatrem głównie przez partyturę, przez tekst, czyli – po prostu – czytałem sztuki teatralne. Pamiętam greckie tragedie, Szekspira, Ibsena, dramatopisarzy amerykańskich, ale oczywiście także polskich.

To ciekawe, że jako młody człowiek czytałeś sztuki teatralne... Teatr często rodzi się z wypowiedzanych słów – ktoś mówi do kogoś, ktoś mówi w ciemność. To dlatego w zapisanych słowach zawsze jest jakiś teatralny potencjał. Ale i w samym pisaniu, w tym, że ktoś siada nad kartką, też jest coś teatralnego...

Pisanie nadaje formę naszym myślom, naszym intuicjom. Pisanie wymaga dyscypliny. Jest rodzajem fundamentalnej formy, poprzez którą nadajemy światu sens, lepiej go rozumiemy, wprowadzamy do niego porządek. Teatr jest czymś bardzo pierwotnym i organicznie związanym z człowiekiem. Wydaje się, że pod postacią obrzędu, rytuału był z nami zawsze. Ale w moim życiu teatr pojawił się w sposób dość przypadkowy. Przez bardzo wiele lat w ogóle dla mnie nie istniał, nie było

go, nie pociągał mnie jako sztuka. Natomiast czytałem sztuki teatralne. Oczywiście wiele z nich to były lektury szkolne. I ja je czytałem, ciekawiły mnie. A to, że nie chodziłem do teatru, związane było chyba z brakiem takiego nawyku, który wynosi się z domu. U mnie tego nie było. Gdy zdarzyło mi się, że już poszedłem do teatru, to nie zrobiło to na mnie żadnego wrażenia. O wiele bardziej interesujące były dla mnie sztuki, które czytałem.

Może pociągał cię ich partyturowy potencjał? Może pozwalaty ci zobaczyć – w wyobraźni, w „duszy teatrze” – kryjące się w nich spektakle „ludzi i cieni”, te „wielkie powietrzne przestrzenie”, o których pisał Wyspiański?

To nie było tak, że po przeczytaniu tekstu sztuki miałem jakieś wyobrażenie, jak ona powinna wyglądać na scenie. Nie, teatr był dla mnie bardziej literaturą niż scenicznym widowiskiem. Dlatego, gdy na początku studiów jeden z kolegów zaprosił mnie do współpracy z działającym w Chatce Żaka teatrem studenckim „Grupa Chwilowa”, to z początku nie chciałem o tym słyszeć. On mnie zachęcał i uspakajał, że to teatr zupełnie inny od tego, który znam. I że spotkam tam ciekawych ludzi. To mnie wzięło, bo wcześniej, przez cały okres szkoły zawodowej, do której chodziłem, byłem tego pozbawiony, nie miałem żadnego kręgu przyjaciół. Wtedy sens mojemu życiu nadawało czytanie książek. Literatura znaczyła dla mnie więcej niż codzienne życie. Bardziej odnajdywałem się w świecie fikcji niż w realnej rzeczywistość, trochę jak Don Kichot... Czytanie – wtedy, w tamtym szarym, nieciekawym czasie – to była moja przestrzeń wolności, którą sam sobie zbudowałem. Miałem potrzebę czytania, bo to książki dawały

mi poczucie prawdziwego bycia w świecie, odczuwania go i rozumienia. Tego nie dostawałem od kolegów.

Można więc chyba powiedzieć, że wtedy, w tej szkole zawodowej, byłeś sam, bo nie miałeś swojego kręgu przyjaciół, ale nie byłeś samotny, bo otaczały cię postacie literackie. To one tworzyły twój świat. I jednocześnie te postacie żyły w świecie, który ty dla nich budowałeś, bo przecież bohaterom literackim – dobrze to widać zwłaszcza przy lekturze dramatów – musimy w jakiejś mierze dopowiedzieć ich świat. W każdym tekście – a w partyturze teatralnej w szczególności – jest przestrzeń do wypełnienia, otwarta na ruch naszej wyobraźni, która stwarza i zarazem odsłania jakąś ukrytą rzeczywistość. Jest w tym coś z obcowania z duchami, coś z intymnego spotkania z tajemnicą. Mam wrażenie, że coś podobnego dzieje się w twoim życiu od wielu lat. Przychodzisz do Bramy bardzo wcześnie, w środku nocy, przed północą. Jesteś w Bramie, zanim zjawią się w niej duchy. Zanim przyjdą – o północy, w godzinie duchów – już na nie czekasz. Jak gospodarz, który przyjmuje gości... Czujesz się kimś takim?

To, że przychodzę do Bramy przed północą, nie stało się od razu. To była długa droga. Z jednej strony to jest bardzo praktyczne. Nocą nie ma w Bramie ludzi, nikt ode mnie niczego nie chce. Mogę spokojnie pracować. Coś przeczytać, coś napisać. Ale bycie w Bramie o tej porze, ta obecność w niej, ma też zupełnie inny wymiar... Żeby to uchwycić, trzeba pamiętać, że Brama prowadziła kiedyś do miasta żydowskiego, którego dzisiaj już nie ma, bo zostało zglądzone. Trzeba pamiętać, że w pobliżu Bramy, tuż obok niej, z wielką mocą uderzyły

siły zła, siły ciemności, niosące Zagładę Żydów. Dopiero taka perspektywa pozwala zrozumieć, czym jest Brama. Pozwala też zrozumieć to uporczywe powracanie archetypu, o którym rozmawialiśmy. Tylko w takim miejscu mogła powstać utopijna idea ocalenia pamięci o każdym mieszkańcu tego zgładzonego miasta, idea stworzenia – tutaj, w Bramie – Arki Pamięci i zarazem Kolumbarium Pamięci.

Jakiś czas temu, czytając wspomnienia ocalonych z Zagłady, zacząłem zwracać uwagę na coś, co wcześniej mi umykało. Wśród relacji o zamordowanych mieszkańcach miasta żydowskiego, są też takie wspomnienia, które mają charakter niewyraźnych śladów tego, że ktoś tu żył. Te okruchy pamięci nie noszą ze sobą żadnej pełnej opowieści. Często jest to jedyny ślad, jaki pozostał. Nie pada nazwisko, nie ma nawet imienia. Jest tylko wzmianka o jakiejś osobie, o jakimś zdarzeniu z nią związanym. Tylko tyle. Nagle, nie wiem dlaczego, zacząłem dostrzegać to, czego wcześniej nie widziałem: drobne, ledwo widoczne znaki czyjegoś istnienia. Cienie cienia. Odruchowo wynotowywałem te wzmianki i zupełnie nieświadomie zacząłem tworzyć rodzaj bardzo intymnego misterium, podczas którego zapisywałem kruchy, znikliwy okrucz pamięci o kimś wydobytym z nieistnienia, z ciemności. Odręczne przepisanie tego krótkiego fragmentu wspomnień, opatrzenie go jakimś komentarzem, stało się formą symbolicznego pochówku tych, których zamordowano i nigdy nie pogrzebano. Wtedy też zrozumiałem, że instynktownie, prawie poza własną świadomością, zacząłem dokonywać symbolicznego aktu przywracania pamięci o tych, których skazano na nieistnienie, na nieobecność w naszej pamięci. To jest istota Zagłady. Niemcy chcieli, by wraz z unicestwieniem Żydów zniknęła też wszelka pamięć o nich, by zagładzie uległa pamięć o każdym zamordowanym człowieku. Zbudowali

rodzaj mrocznej utopii, wyrastającej z samego jądra zła. Mój gest przepisywania najdrobniejszych wzmianek, ocalania okrucichów czyjegoś istnienia, jest przeciwstawieniem się tej mrocznej utopii, jest budowaniem utopii wyrastającej z wiary, że możemy ocalić pamięć o tych, których zamordowano. Z tego bardzo prywatnego, intymnego gestu powstał wielki projekt, misterium-utopia – *Lublin. 43 tysiące*. Od wielkich misteriów, które wcześniej tworzyłem i w których uczestniczyło tysiące osób, doszedłem do misterium, w którym biorę udział tylko ja. Nie ma nikogo, kto by na to patrzył. Jestem jednocześnie aktorem i widzem, twórcą i uczestnikiem. Na to, co zacząłem robić, można spojrzeć poprzez dwie metafory. Po pierwsze, nasze działania tutaj, w Bramie, sprawiają, że jesteśmy jak Bractwo Pogrzebowe – dokonujemy symbolicznego pochówku, tworzymy Kolumbarium Pamięci. Po drugie, budujemy ochronkę. Mieszkańców zgładzonego miasta żydowskiego szybko okryła niepamięć. Ich historie, opuszczone przez wszystkich, stały się bezdomne. Tymi osieroconymi historiami – wygnańcami z naszej pamięci – bardzo długo nikt w Lublinie się nie interesował. Nie było nikogo, kto chciałby o nich pamiętać. Dopiero w Bramie zaczęliśmy je gromadzić i opowiadać o nich. Otaczać je opieką. Dawać im „drugie życie”. W jakimś sensie Brama – przygarniając je – stała się dla nich ochronką. Jestem opiekunem w ochronce, kiedy wyławiam te drobne epifanie czyjegoś istnienia, kiedy przepisyuję ten błysk czyjegoś życia, czasami jedyny, jaki ocalał.

Jeśli dobrze rozumiem, to bez tego wejścia w noc, bez zanurzenia się w jej ciszę, w jej grozę, nie byłoby możliwe takie oczyszczenie widzenia, oczyszczenie formy, o którym mówisz. To odręczne przepisywanie świadectw czyjegoś istnienia jest twoim intymnym teatrem. I jest to też

rytuał, rodzaj misterium. Tak od lat – noc w noc, w głębi ciemności – odprawiasz swoje Dziady...

Tak, to jest moje misterium. Nocą w Bramie jestem jakby w innym świecie. Czasami jest w tym rutyna, nawyk, upór, ale czasami jest coś niezwykłego, jakieś dotknięcie, poruszenie, rosnące poczucie, że towarzyszą mi zamordowani mieszkańcy zgłodzonego miasta za Bramą. Są momenty intensywnej obecności tych ludzi, bliskości, może nawet rozmowy... I poczucie, że coś trzeba z tym zrobić. Poczucie powagi tej sytuacji, odpowiedzialności, obowiązku. Ta noc w Bramie to jest terytorium, na którym toczę swoją walkę...

Kiedy myślę o Bramie Grodzkiej – o tej scenie w jej wnętrzu, o teatrze pamięci, który w niej trwa – to mam w oczach „Wyzwolenie” Stanisława Wyspiańskiego, jedną z najbardziej niezwykłych partytur teatralnych, jakie napisano po polsku. Przychodzi mi na myśl zwłaszcza scena finałowa: w pustym teatrze, nocą, rozgrywa się dramatyczny spektakl, Konrad zмага się z Eryniami, nawiedzają go duchy, nawiedza go noc świata. Tak można widzieć to, co dzieje się w Bramie, kiedy odprawiasz swoje misterium. Duchy, które cię wtedy nawiedzają, to duchy zamordowanych, czegoś się domagają, mają w sobie coś z Erynii...

Gdy czyta się opisy tego, co się tu działo podczas wojny, trudno w to wszystko uwierzyć, trudno to przyjąć do wiadomości. Czytasz te relacje i masz dojmujące poczucie swojej bezradności. Wiesz, co za chwilę się wydarzy, i w żaden sposób nie możesz tym ludziom pomóc. To jest zamknięta historia, wszystko się już dokonało, a mimo to zdarza się, że emocje podczas lektury są takie, jakbym bezpośrednio uczestniczył w tym, o czym czytam,

jakbym tam był i jednocześnie nie miał żadnego wpływu na bieżące wydarzenia. Dojmujące jest w tych relacjach opuszczenie i osamotnienie skazanych na Zagładę. Są porzuceni przez ludzi i przez Boga. Czujesz, że poruszasz się w coraz głębszej ciemności, że nie ma tam już żadnego światła. Co jest? Jest zimna, lodowata ciemność, z której czasami udaje się ocalić jakiś prawie niewidoczny ślad czyjejś egzystencji, jakiś cień cienia, jakąś rysę. To miejsce jest tak straszne, że nie ma tam właściwie żadnej nadziei. Czasami, bardzo rzadko, czytasz, że ktoś komuś pomógł, kogoś uratował, ale zazwyczaj to tylko ciemność i ciemność, nic tylko ciemność. To był jeden z tych powodów, dla których odszedłem od mojego teatru. Nie czułem się na siłach opowiadać w jego języku o Zagładzie. Forma teatru, który przez lata był mi bliski, w konfrontacji z Zagładą wydawała mi bezsilna i nijaka. Jednak po kilku latach teatr, który opuściłem, odnalazł mnie, wrócił do mnie z wielką siłą. Ale już inaczej. Przede wszystkim, tworząc kolejne „wystawy” – zupełnie intuicyjne – zmieniałem przestrzeń Bramy w rodzaj sceny teatralnej.

Tak, w ukształtowaniu i aranżacji przestrzeni wewnątrz Bramy widać gest człowieka teatru, gest kogoś, kto potrafi zbudować scenę dla spektaklu, dla dramatycznej akcji. W tej przestrzeni może wydarzyć się teatr. I wydarza się. Ale zanim ta przestrzeń powstała, odszedłeś – jak mówisz – od teatru, zszedłeś ze sceny...

To był czas, w którym prowadziłem wielki remont Bramy. Bardzo mnie to absorbowało. Również dlatego nie było we mnie miejsca na teatr. Jednocześnie czułem, że wokół mnie – jak wtedy pisałem – „gromadzi się i gęstnieje ciemność”, która „zabiera mi przestrzeń i głęboki oddech, zabiera mi mój

teatr". To właśnie wtedy zacząłem coraz lepiej rozumieć, że taki teatr, jaki do tej pory robiłem, nie jest zdolny do zmierzenia się z historią tego miejsca, w którym się znalazłem. I ten teatr, który przyprowadził mnie do Bramy, umarł we mnie, by po kilku latach odsłonić się w zupełnie innej formie. Ale bez doświadczenia tamtego czasu byłbym zupełnie innym człowiekiem i twórcą. To w tym okresie „śmierci teatru” zacząłem zadawać pytania, które wciąż są dla mnie ważne. Mówię, że mój teatr wtedy umarł, ale tak naprawdę wciąż żył we mnie i doprowadził mnie do sytuacji, do której kiedyś zmierzałem. Bo na początku chciałem robić teatr prywatny, intymny. Chciałem grać dla kilku osób. Często – świadomie, z wyboru – grałiśmy dla bardzo małej publiczności. Bywało nawet, że – znów świadomie, z wyboru – dawaliśmy przedstawienie bez żadnego widza. To był nasz gest wobec świata, nasz akt niezgody na rzeczywistość, w której miarą sztuki jest sukces i popularność. I oczywiście wszystko bez żadnego dokumentowania, bez robienia zdjęć, bez nagrywania. Było w tym też echo doświadczenia Grotowskiego. Myślałem wtedy o kruchości teatru, o ulotności doświadczenia sztuki, o potrzebie pokory wobec tego, co nas przerasta. I o tym, że nie potrafimy ocalić – tak to wówczas ująłem – „naszego bólu i rozpacz, naszej bezradności i gorączki – tego wszystkiego, co jest w nas najlepsze i najprawdziwsze, gdy stajemy twarzą w twarz z innymi ludźmi”. O naszym świadomym i konsekwentnym wycofaniu się z pogoni za sławą, która zabija sztukę, pisałem, że „pozwalamy sobie na ten rozpaczliwy gest wyniosłości wobec zgietku i hałasu świata, jednocześnie pytając: cóż warta jest sztuka, która nie ma swojej temperatury, swojego własnego szaleństwa i która przestaje oświetlać drogę w ciemności?”. Teraz jestem nocą w Bramie i czytam relacje ocalonych z Zagłady, jakbym czytał Ewangelię. Wyławiam te historie

i je przepisuję. Mam poczucie, że w ten sposób realizuje się tamto moje marzenie sprzed lat, marzenie o sztuce oświetlającej ciemność. To jest mój intymny teatr. Teatr? Jestem w nim twórcą i uczestnikiem. Krąg się zamyka. Jestem sam.

Kiedy powiedziałem, że jako człowiek teatru zszedłeś ze sceny, to miałem na myśli również to, że otworzyłeś scenę na kulisy, albo – odwrotnie – że z kulis uczyniłeś scenę. Można chyba tak to ująć, bo we wnętrzu Bramy zbudowałeś scenografię, w której od lat trwa niezwykły, poruszający teatr myśli i wyobraźni. Brama jest sceną twojego teatru. U Wyspiańskiego w „Wyzwoleniu”, o którym przed chwilą mówiłem, jest ten niesamowity II akt – rozmowa Konrada z Maskami, która ma miejsce gdzieś w głębi kulis, po drugiej stronie sceny, po drugiej stronie teatralnej rzeczywistości. Ta rozmowa z Maskami to oś dramatu, samo jądro „Wyzwolenia”. I to właśnie kulisy stają się wtedy sceną, w nich wydarza się teatr. Podobne odwrócenie perspektywy jest teraz w Bramie.

Pierwszy raz takiego zabiegu teatralnego użyłem w przedstawieniu *Ziemskie pokarmy*. Głównym elementem konstrukcyjnym tego spektaklu było pokazanie teatru w teatrze. Na scenie zbudowałem mniejszy teatr, taki ruchomy teatrzyk, na kółkach – z kulisami, kotarami, światłami, z własną sceną, na której rozgrywało się przedstawienie. W pewnym momencie ten teatrzyk obracał się o 180 stopni i widać było to, co zwykle jest niewidoczne podczas spektaklu, bo ukryte jest za kulisami. Od tego momentu z perspektywy kulis opowiadałem historię, która działa się na niewidocznej już dla widza scenie tego odwróconego teatru. W ten sposób teatralne zaplecze stawało się rzeczywistą sceną spektaklu.

I to samo zrobiłeś z Bramą. Brama jest sceną, ale jest to scena kulis. Wchodząc do Bramy, wchodzimy w podskórną przestrzeń teatralnej rzeczywistości. Jesteśmy w jej wnętrzu, patrzymy na to, co dzieje się w kulisach. I to wszystko jest refleksem tego spektaklu na ukrytej scenie, tego nocnego misterium, które wydarza na scenie kartki, kiedy zapisesz na niej ślad czyjegoś istnienia...

Kilka lat temu, organizując na nowo przestrzeń wewnątrz Bramy, chciałem zbudować tu scenografię, która oddawałaby atmosferę starego archiwum. Chodziło mi o teatralny efekt, o wrażenie. Szybko jednak zrozumiałem, że ta iluzja byłaby fałszem, że trzeba tu zbudować prawdziwe archiwum. W przestrzeń otwartą dla wszystkich przenieśliśmy więc efekty naszych prac archiwalnych – wcześniej pochowane w pokojach, do których zazwyczaj ludzie odwiedzający Bramę nie wchodzi. Oczywiście to jest rodzaj scenografii teatralnej, ale ta scenografia posiada bardzo konkretną funkcję użytkową. Tworzące ją archiwalia są dostępne dla każdego. To, co było kulisami pracy Bramy, zostało umieszczone na scenie, stało się sceną.

Myślę nieraz, że Brama, którą stworzyłeś, jest formą poetycką. Ma w sobie coś z poematu. Jest bramą opowieści i dlatego bywa przejściem, prześwitem, rzeczywistością obecnością czegoś koniecznego i nieuchwytnego. I jest też miejscem tajemnic – jak wiersz. Wspominam o tajemnicy, bo z tajemnicą ściśle wiąże się bliska ci forma misterium. Od lat odprawiasz misteria w Bramie, w przestrzeni Lublina, na Podzamczu, w tej pustce po dzielnicy żydowskiej, na Majdanku. Sceną dla tych misterii jest rzeczywistość fizyczna, ale też jakaś – na wskroś realna,

choć niepochwytna – przestrzeń metafizyczna, jakaś duchowa dymensja istnienia, w której nie ma podziału na świat i zaświat, na rzeczywistość doświadczenia i realność wyobraźni. Misterium to zdarzenie – artystyczne, duchowe – na granicy teatru i liturgii. Greckie „mysterion” to – dosłownie – „tajemnica” albo obrzęd, który wprowadza w tajemnicę. Trzeba mieć w sobie nie lada siłę i sporo odwagi, żeby wyjść naprzeciw rzeczywistej tajemnicy, żeby wejść w jej ciemność, w noc. W ludzkim świecie językiem tajemnicy jest pytanie – palące, dramatyczne, bez odpowiedzi. To, co robisz jest trwaniem przy fundamentalnych pytaniach, na które nie ma odpowiedzi. I zarazem – twój teatr, Brama – jest jakąś odpowiedzią, a dzieje się tak może właśnie dlatego, że Brama to misterium, że za jej sprawą – w niej, wokół niej – odprowadzasz swoje misteria.

Pierwszym moim działaniem artystycznym w otwartej przestrzeni miasta było misterium *Jedna Ziemia – Dwie Świątynie*, które wiązało się z dramatycznym pytaniem o to, w jaki sposób na ziemi, gdzie wymordowano miliony Żydów, możemy zacząć odbudowywać relacje polsko-żydowskie i co może stać się dla nich realnym punktem oparcia. To misterium było też aktem symbolicznym. Władysław Panas mówił, że w Lublinie zniszczone zostały dwie osie kosmiczne, dwa duchowe centra, wokół których rozwijało się miasto – synagoga Maharszala i kościół św. Michała. Wraz ze zburzeniem tych świątyń Lublin utracił metafizyczny fundament, zburzony został duchowy ład. Takie spojrzenie uświadomiło mi, że ten duchowy, metafizyczny ład trzeba przywracać, że konieczne są symboliczne akty, które będą rekonstruowały zdruzgotane osie kosmiczne. Czułem, że tylko forma misterium może temu sprostać. I tak

narodziły się Misteria Pamięci. Część z nich realizowałem w przestrzeni miasta, w miejscach związanych z Zagładą. Ale były też misteria o zupełnie innym charakterze.

W pewnym momencie zrozumiałem, że wiele działań, które podejmujemy w Bramie, to akty symboliczne. Choćby nagrywanie relacji. Świadkowie historii coś pamiętają, my to rejestrujemy – może się wydawać, że to działanie czysto techniczne, ale przecież jest to też dosłowny i symboliczny akt spotkania, o głębokim, etycznym wymiarze, akt przekazania pamięci, powierzenia jej, ocalenia. Na tym rozpoznaniu zbudowałem misteria, w ramach których w przestrzeni Ośrodka, na tej scenie kulis, odbywało się nagrywanie relacji. Te rozmowy świadka historii i osoby nagrywającej prowadzone były w różnych miejscach Bramy, wszystkie jednocześnie. W ten sposób powstał rodzaj spektaklu, otwartego dla publiczności. Ale było to też misterium powierzenia i ocalenia pamięci.

Aktem symbolicznym, aktem ocalenia jest też misterium *Lublin. 43 tysiące*. To misterium nie ma żadnych ram czasowych ani przestrzennych. Obejmuje przeszukiwanie archiwów i docieranie do materiałów dokumentalnych związanych z zamordowanymi mieszkańcami miasta żydowskiego w Lublinie. Formą ocalenia i upamiętnienia staje się już samo odszukiwanie informacji o zamordowanych. Przed wojną w Lublinie mieszkało 43 tysiące Żydów. W przestrzeni Bramy umieściliśmy więc 43 tysiące teczek i zbieramy w nich najdrobniejsze nawet ślady istnienia konkretnych osób. Chcemy przywrócić i ocalić pamięć o każdym mieszkańcu zgłodzonego miasta żydowskiego. To jest utopia. Ale jest to też symboliczny akt przywracający istnienie unicestwionym – radykalnie unicestwionym, bo Zagłada odebrała im nie tylko życia, ale miała też wymazać wszystkie ślady ich istnienia. Często tego nie dostrzegamy, fizyczność Zagłady nam to zasłania, ale

utopia Zagłady jest utopią radykalnego unicestwienia. Za sprawą misterium *Lublin. 43 tysięcy* staramy się to odwrócić. Staramy się przywracać imiona. To jest nasz fundamentalny akt sprzeciwu wobec utopii, którą stworzyli organizatorzy Zagłady. Czytanie relacji i wspomnień, analizowanie prac historyków, przeszukiwanie archiwów, wyławianie pojedynczych śladów, zestawianie strzępów informacji – to wszystko ma wymiar gestu symbolicznego, bo wrywa coś ciemności, coś oświeła. Tak pomyślane misterium nigdy nie dobiegnie końca, w jakimś sensie jest rozpisane na wieczność. Ludzie, którzy w nim uczestniczą, są nie tylko w Lublinie, są w wielu miejscach na świecie, więc przestrzenią tego działania jest cały świat.

Świat i zaświat... Pierwsza odsłona twoich misteriów to nawiązanie do tradycji misteryjnego obrzędu, do misterium jako formy odstawiającej – albo ustanawiającej – symboliczny porządek przestrzeni, w której na co dzień toczy się zwykłe życie. Coś takiego wydarza się – na przykład – podczas procesji rezurekcyjnej, albo w Boże Ciało. Kolejny krok, to ten moment, kiedy przestrzenią misterium stała się Brama, a formę teatralną sprowadziłeś do sytuacji rozmowy. To jest najczystsza i zarazem bardzo intymna forma teatru. I wreszcie trzecia odsłona – misterium „Lublin. 43 tysięcy”, którym najwyraźniej wkroczyłeś w przestrzeń metafizyczną. Jest w tym wszystkim teatr, ale jest też odwaga brania realnej odpowiedzialności za swoje miejsce na ziemi – odwaga artysty, który szuka formy rzeczywistej obecności, bo ma poczucie, że bez naszej pracy ludzka rzeczywistość staje się ugorem, że są wartości, których trzeba bronić, o które trzeba walczyć, bo to one podtrzymują istnienie świata.

Spotkanie z Bramą było dla mnie wyzwaniem. Coraz wyraźniej zdawałem sobie sprawę, że muszę odpowiedzieć na fundamentalne pytanie: czym ma być moja obecność właśnie tutaj – obok tej pustki po mieście żydowskim. Przyszedłem do Bramy, żeby robić w niej teatr, ale wydawało mi się czymś głęboko niemoralnym tworzenie tu instytucji kultury, która w swoim programie nie odniesie się do tego, czym jest to miejsce, co z sobą niesie. Miłosz powiedział, że po Zagładzie została „tylko ziemia, która jest obciążona, skrwawiona, zbezczeszczona”.¹ Komentując to, Jan Błoński pisał: „Krew została na ścianach, wsiąkła w ziemię, czy chcemy, czy nie. Wsiąkła w naszą pamięć, w nas samych. Więc nas samych musimy oczyścić, czyli zobaczyć siebie w prawdzie. Bez tego dom, ziemia, my sami pozostaniemy zbrukani”.² Ta krew – mówi Błoński – „domaga się pamięci, modlitwy, sprawiedliwości”, nie wolno nam „o tym krwawym i ohydny znak zapomnieć”, nie możemy „zachowywać się tak, jakby go nie było... [...] Skażenie, zbezczeszczenie polskiej ziemi miało miejsce i dalej ciąży na nas obowiązek oczyszczenia. Choć – na tym cmentarzu – sprowadza się już tylko do jednego: do obowiązku zobaczenia naszej przeszłości w prawdzie”.³ Myślę podobnie i dlatego obecność w tym miejscu – w Bramie Grodzkiej – zaczęła oznaczać dla mnie wzięcie odpowiedzialności za pamięć o nieistniejącym mieście żydowskim, o jego Zagładzie. Wiedziałem, że muszę się zmierzyć z tą pustką, którą widać z okien Bramy, z niepamięcią o świecie lubelskich Żydów. Z tego wziął się program *Brama Pamięci*,

¹ R. Gorczyńska [E. Czarnecka], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 113.

² J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na Getto*, w: idem, *Między literaturą a światem*, wybrał i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2002, s. 230.

³ *Ibidem*, 229, 240.

budowany wokół znaczenia słów: pamięć – miejsce – obecność / odpowiedzialność. Te pojęcia tworzyły osie naszych działań. Prowadziliśmy szkolenia dla nauczycieli i animatorów kultury, pracowaliśmy z uczniami i ze studentami. Organizowaliśmy spotkania polskiej i żydowskiej młodzieży, nawiązując w ten sposób do symbolicznego znaczenia Bramy jako miejsca spotkania. Były w Bramie wykłady, konferencje, wystawy, ale nie było nowych spektakli, bo czułem wtedy całkowitą bezradność teatru wobec tej pustki po zgładzonym mieście, wobec tego, co stało się tu podczas wojny. Zacząłem wątpić w siłę i sens sztuki. Odejście od tworzenia tradycyjnie rozumianych spektakli zachwiało moim poczuciem, że jestem artystą. Wydawało mi się, że stałem się animatorem, tylko animatorem. Po kilku latach zacząłem jednak rozumieć, że nie byłoby tych wystaw-scenografii w przestrzeni Bramy, nie byłoby misteriów i wielu innych działań, gdyby nie teatr, który wciąż w sobie noszę. Teraz widzę, że wyjście poza wąsko rozumiany teatr nadało naszej pracy nowy sens, otworzyło niezwykle perspektywę. Odbudowa Bramy bardzo nas z nią związała. Przechodząc przez prozę remontu, głębiej zrozumieliśmy to miejsce. Spotkanie z materialnością Bramy, z zapisaną w niej historią, w jakiś ważny sposób nas dotknęło i przemieniło, nauczyło nas odpowiedzialności. Nasza historia pokazuje, że artyści potrafią i mogą tworzyć programy o charakterze społecznym i edukacyjnym. Wykraczając poza sztukę, potrafiliśmy zachować ją w sobie jako duchowe centrum, jako rodzaj wrażliwości, która daje siłę i wiarę w sens tego, co się robi.

Chciałbym jeszcze wrócić do misterium grozy, do tego przerażającego, sprofanowanego teatru, który wydarzył się – między innymi – na rampie dawnej rzeźni w Lublinie, na rampie śmierci. Prowadzący tam dzisiaj

szlak pamięci, który zbudowałeś, jest – tak to widzę – formą poetycką, jest poematem wpisanym w realną przestrzeń Lublina. Do stworzenia tego „poematu” długo się przygotowywałeś. Od lat dźwigasz ciężar Zagłady, ciężar pamięci o niej, ciężar czegoś, co jest nie do udźwignięcia. I potrafisz z tego doświadczenia wyprowadzić sztukę: zdarzenie rzeczywistego spotkania z czymś, co nie ma głosu, zdarzenie spotkania z tajemnicą, intymne misterium, które jest liturgią pamięci. W ten sposób – tak mi się wydaje – pokazujesz, że Shoah nie przekreślił sztuki, że sztuka po Shoah jest możliwa. Jest w tym wewnętrzna wolność i duma artysty, jest odwaga wzięcia odpowiedzialności za realny świat, odwaga rzeczywistej obecności w konkretnym miejscu na ziemi. I jest w tym również jakiś przejmujący dreszcz – biegnący przez czas dreszcz zawrotnej wizji. Czy dobrze to rozpoznaję?

Mogę na to odpowiedzieć tylko tak, jak sam sobie kiedyś odpowiadałem – w notatce, którą napisałem w tamtym, przełomowym dla mnie czasie: „To przychodzi nagle, tak nagle, jak zbłąkany ptak. Z innego snu, z innej opowieści. Już od wielu lat. A ja wciąż patrzę i jestem tylko zimnym okiem, błękitnym ekranem, po którym spływają, jak krople wosku, zapamiętane obrazy. Często tak błahe, nieważkie, jak kosmyk włosów, ciepło czyjegoś oddechu, biały latawiec. Dlaczego milczałem, gdy lata biegly coraz bardziej zmęczone, a ja trzymałem w sobie jak w ściśniętej dłoni słowa, które przecież nic nie mogły zmienić. Kilka rozżarzonych węgielków – tak śmiesznie mało. Przeciw własnemu losowi, przeciw ciemności, która nadchodzi. A to powoli rośło we mnie, miękko i cicho, cicho jak mech – wystannik wieczności. Teraz jest częścią mojej niepokornej modlitwy, mojego szaleństwa, mojej niezagojonej

rany, bólu”. Tak to wtedy czułem. I dzisiaj widzę, że wszystko, co się ze mną działo, przychodziło w odpowiednim momencie. Musiałem dojrzeć do tego, żeby mówić o Zagładzie, żeby móc o niej mówić.

Mówisz, że wszystko przychodziło w odpowiednim momencie, że już zawczasu rosło w tobie powoli jak mech, jakby rządziła tym jakaś prosta konieczność. Ale twoje życie nie jest fabułą, która rozwija się po linii prostej. Sporo w nim zwrotów akcji, sporo antynomii. W młodości szachy i boks – dziwne połączenie. Szkoła zawodowa i zaczytywanie się książkami – jeszcze dziwniejsze. Studiowałeś fizykę, pisałeś magisterium z teoretycznych zagadnień topologii, a w podziemiu, poza cenzurą, drukowałeś – jako pierwszy wydawca w Polsce – prozę Leo Lipskiego i Zygmunta Haupta. Podobnie jest teraz. Jesteś artystą, odprawiasz misteria, zaglądasz w zaświaty, ale zarazem twardo stąpasz po ziemi, masz zacięcie społecznika, jesteś dobrze obeznany z prozą remontów, umiesz rozmawiać z urzędnikami. W tym, co robisz, jednym okiem patrzysz w przeszłość, drugim w przyszłość. Z jednej strony tajemnica słowa, misterium druku, kaszty pełne czcionek, tradycja typografii, stare maszyny drukarskie, papiernia, introligatornia. Z drugiej: radiowy eter, rzeczywistość cyfrowa i usieciowiona, przepastny hipertekst internetu i związana z tym enigma jakiejś innej formy ludzkiego istnienia, która nadciąga z przyszłości... Intrygują mnie te napięcia, bo tworzą pole sił, w którym jest niezwykła energia.

Nie planowałem tego wszystkiego. Po prostu reagowałem na to, co przynosiło życie. Jest w tym może pewien rodzaj

ważności? Na pewno ważne jest intuicyjne rozpoznawanie pojawiającego się potencjału rzeczywistości, która nas otacza. Dobry przykład to Dom Słów, który jest częścią Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Przypadkowo dowiedziałem się, że mała, przedwojenna drukarnia, ważna dla Lublina, ma zostać zlikwidowana. Stare maszyny drukarskie zaczęły trafiać na złom. Muzeum, które powinno te maszyny ratować, umyło ręce. Nie umiałem się zgodzić na to, że za moment zostanie zniszczone, bezmyślnie zaprzepaszczone coś cennego dla historii miasta. Czułem, że to nie jest w porządku. Musiałem zareagować. Do pomysłu ratowania drukarni udało się przekonać Prezydenta Miasta. I w ten sposób powstała najpierw Izba Drukarstwa, a później Dom Słów. A dalej to już się jakoś potoczyło. Podobnie było z internetem. Trzydzieści lat temu, kiedy rewolucja internetowa zaczynała nabierać rozpędu, intuicyjnie czułem, że będzie to miało wpływ na działalność Ośrodka, że ta technologia otworzy nowe możliwości w naszej pracy. Dlatego już w roku 1997 doprowadziliśmy do Bramy Grodzkiej stałe łącze internetowe i stopniowo zaczęliśmy funkcjonować w globalnej sieci internetowej. Z perspektywy czasu widzę, że to wtedy dokonał się symboliczny akt lokacji Bramy w przestrzeni wirtualnej, w rzeczywistości kreowanej przez nowe technologie, które dzisiaj w działaniach Ośrodka odgrywają bardzo istotną rolę. Ale internet był mi bliski nie dlatego, że z wykształcenia jestem fizykiem. Sieć widziałem jako hipertekst nieskończonej biblioteki, a ja zawsze lubiłem siedzieć w bibliotece i podążać od tekstu do tekstu, meandrować, sięgać po książki przywołane w przypisach... i tak bez końca.

W tym, co robisz, ważne jest słowo, ważne jest poczucie, że słowo, jeśli jest prawdą, jeśli jest poezją, może zmienić świat, może go wyzwolić, ocalić, zbawić.

To, że w młodości jakoś ocalałem siebie, że przetrwałem szkołę zawodową, zawdzięczam książkom i czytaniu. Mnie naprawdę uratowała literatura. Dlatego idea Domu Słów, to że on powstaje, to wyraz mojej osobistej wdzięczności dla książek, mój hołd złożony cywilizacji i kulturze książki. Chciałbym w związku z tym wspomnieć o jednym zdarzeniu w moim życiu, o upokorzeniu, którego doznałem tylko dlatego, że czytałem. To było dla mnie bardzo ważne doświadczenie. Chodziłem wtedy do piątej klasy szkoły podstawowej. Kiedyś na naszą lekcję przyszła pani bibliotekarka i powiedziała, że będę reprezentował klasę na konkursie czytelnictwa, bo z mojej karty bibliotecznej wynikało, że przeczytałem najwięcej książek. Nikt nie wiedział, że tyle czytam, zupełnie to do mnie nie pasowało, więc klasa zaczęła się śmiać, wszyscy byli przekonani, że ja te książki tylko wypożyczam, że ich nie czytam. Czułem wtedy, że płacę jakąś bolesną, niesprawiedliwą cenę za to, że czytam. I czytałem dalej, ale od tamtego momentu jeszcze bardziej kryłem się z tym, jak ważne są dla mnie książki. Z nikim o nich nie rozmawiałem. Dopiero kiedy trafiłem do teatru, na pierwszym roku studiów, to spotkałem tam ludzi, dla którym rozmowa o książkach była czymś normalnym.

Poruszające jest to zacięte milczenie chłopca – milczenie o czymś, co jest dla niego ważne. Może właśnie tamto twoje milczenie pozwala ci dzisiaj lepiej słyszeć to martwe, głuche milczenie zgłodzonego miasta i jego zamordowanych mieszkańców, milczenie tej pustki, którą widać z okien Bramy. Twoja sztuka wyrasta między innymi z poczucia, że trzeba oddać głos nieobecnym, że trzeba stworzyć przestrzeń, w której unicestwione istnienie zyska na nowo artykulację, stanie się formą

przywróconej obecności. To, co robisz, zwłaszcza w ostatnich latach, to sprawowanie liturgii pamięci, odprawianie obrzędu, który przywraca i ochrania pamięć. Ale twoje działania to również coś więcej – to próba przywrócenia metafizycznego ładu, ocalenia świata. Nieraz myślę, że jest to forma podjęcia tej swoistej misji mesjańskiej, która już wcześniej – tutaj, w Lublinie – miała swoje niezwykle odsłony, choćby w mistycznym przedsięwzięciu Widzącego albo – na inny sposób – w pisarskim geście Czechowicza. Dostrzegasz taką ciągłość?

Nie mam wątpliwości, że wiele działań artystycznych realizowanych w Bramie ma wymiar symboliczny. Poprzez symbole, przez akty symboliczne możemy głębiej wniknąć w rzeczywistość. Przywracając imiona, przywracamy istnienie. Może faktycznie te działania mają również charakter mistyczny. Ale nie wynikają z żadnego założenia, z przemyślanego planu, z jakiejś wymyślonej idei. Po prostu tak to wszystko się poukładało.

Na własny użytek opowiedziałem historię mojego miasta jako miejsca gwałtownego starcia sił jasności z siłami ciemności, dobra ze złem. Uważam, że takie spojrzenie na dzieje Lublina mówi o tym mieście coś głęboko prawdziwego. I jeśli patrzy się z takiej perspektywy, to ja ze swoimi działaniami też jestem na terytorium tego starcia, też uczestniczę w tej walce. Teatr przyprowadził mnie do Bramy Grodzkiej, która kiedyś była przecież elementem fortyfikacji Lublina. I może za sprawą tego, co robię, Brama nie straciła swojej funkcji obronnej. Może nadal – w jakimś głębszym, metafizycznym porządku – strzeże miasta.

Wspomniałeś Czechowicza, który jest dla mnie wyjątkowo ważnym poetą. Znalazłem w nim punkt odniesienia dla

swojego życia i pracy. Zrekonstruowałem jego biografię, mam poczucie niezwykłej z nim bliskości. Genialny poeta związany z tym prowincjonalnym miastem. Nigdy go nie zdradził. Tu czuł się najlepiej. W latach '30 napisał *Poemat o mieście Lublinie*, który w istocie jest właśnie działaniem mistycznym, bo miał ocalić Lublin przed zbliżającą się katastrofą.

Twoja sztuka to coś, czemu większość z nas nie potrafi sprostać – przerasta nas, nie umiemy widzieć w pełni jej doniosłości, nie potrafimy dobrze oszacować jej rangi. Ale nie jest wyniosła, nie jest nieprzystępna. Przeciwnie. Mam wrażenie, że przygarnia każdego, kto próbuje się w nią wsłuchać. Jest w niej – jak u Czechowicza – „wyobraźnia stwarzająca” i „nuta człowiecza”. Z jednej strony jest prześwitem na tajemnicę, na grozę. Odślania jakąś zawrotną przepaść. Dotyka zła. Mówi o nocy świata i nocy człowieka. I zarazem jest prosta jak podanie dłoni, jak spojrzenie. W tej ciemności, która nas zewsząd otacza – również teraz, tutaj – to, co robisz, twoja sztuka, buduje intymną przestrzeń, snuje swoją opowieść, pozwala się w niej odnaleźć. Podpowiada, że jest nadzieja, że jest sens. Nie wiem, czy będziesz chciał to jakoś skomentować...

Oczywiście bardzo dziękuję za te słowa – wzmacniają mnie i poruszają, ale też czuję się wobec nich niezręcznie, trudno mi je komentować... Muszę jednak dodać, że to wszystko, o czym rozmawialiśmy, rodzi się i trwa dzięki spotkaniom z niezwykłymi ludźmi. Takimi jak ty, Pawle, jak Władek Panas, Witek Dąbrowski i wielu innych. Wszyscy daliście temu miejscu i mnie coś ważnego. Bez was, bez waszych pytań, bez waszego sposobu patrzenia na świat, wiele z tego, co robimy w Bramie,

nie wydarzyłoby się. Nawet w samotności potrzebujemy obok siebie ludzi – jak koła ratunkowego. Ale potrzebna jest też noc. W roku 1992 do spektaklu *Inwokacja* włączyłem parafrazę dwóch zdań z listu Kafki: „Powiedziałaś: »Chciałabym być przy tobie, kiedy jesteś w tym miejscu – w swoim teatrze«. A przecież nie można być nigdy dostatecznie samotnym, nie można mieć wokół siebie dość milczenia, noc jest jeszcze za mało nocą”. Wtedy nie wiedziałem, że kiedyś będę przychodził nocą do Bramy, że będę w niej sam, wobec tego milczenia ciemności.



Jan P. Hudzik

TOMASZ PIETRASIEWICZ: SZTUKA I PAMIĘĆ ZAGŁADY

Tomasz Pietrasiewicz, reżyser teatralny i animator kultury, dyrektor Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, mieszka i pracuje w Lublinie, mieście napiętnowanym niemieckim obozem koncentracyjnym Majdanek, mieście, w którym zginęli w czasie wojny niemal wszyscy jego żydowscy mieszkańcy. Artysta decyduje się wziąć niejako za to wszystko moralną odpowiedzialność i podejmuje się zadania ożywienia pamięci Zagłady – wypartej przez lublinian z wielu powodów, które jedynie emblematycznie można by określić jako historyczno-polityczne czy społeczne. Po blisko trzydziestu latach – licząc od daty powstania Teatru NN – przychodzi czas na stworzenie syntezy memorialnych dokonań Pietrasiewicza. Mowa tu o zjawisku wielorako złożonym, które przeobraża osobiste i zbiorowe postrzeganie zdawałoby się raz na zawsze zastygłych rzeczywistości zarówno czasu minionego, jak i miejskich przestrzeni – ich semantycznej topografii. Zjawisko, o którym mowa, to w istocie proces – nieskończony, otwarty na kolejne odstony, zaplanowany „na wieczność”. Wszelkie intelektualne ogarnięcie go może być więc tylko konceptualnym dotknięciem, zbliżeniem się, próbą, podejmowaną z nadzieją na uzgodnienie lub porozumienie się z tym zjawiskiem-procesem, na powtórzenie i przeżycie

od nowa tego, czego samemu – tu głos autora – było się świadkiem. Jednocześnie jest to też próba podejmowana z przekonaniem, że znaczenie tego strictly lubelskiego zjawiska sięga daleko poza doświadczenia lubelskie i potwierdza prawdziwość, według której tylko to, co unikalne, dane w doświadczeniu – w indywidualnym przeżywaniu – jest uniwersalne i prawdziwie ludzkie.

Zauważmy, że nie idzie tu o to, co nazywa się postpamięcią. Twórczość Pietrasiewicza nie ma swoich źródeł w traumie czy żałobie drugiego pokolenia, dzieci i wnuków ocalonych. To nie los swoich bliskich on i jego przyjaciele chcą upamiętnić i nie – nie przede wszystkim – do potomków ofiar kierują swoją wypowiedź. Jak więc sformułować upamiętniającą wypowiedź, jakiego języka użyć, żeby godnie upamiętnić? I co ma znaczyć w tym kontekście upamiętnienie? Gdyby spróbować odtworzyć dziś sposób myślenia lubelskich artystów – na pewno dynamiczny, zmieniający się na przestrzeni minionych dekad – to widać, że pytania te uświadamiają im konieczność przedstawienia współczesnym takiej wiedzy i wrażliwości, którą byliby oni w stanie sobie przyswoić i połączyć ją z kategoriami kształtującymi ich własny świat. Artyści musieli zgodzić się z faktem, skądinąd dobrze rozpoznanym w naukach społecznych, że wszelka pamięć zawsze w pewnym stopniu jest „pamięcią zbiorową” – zawsze współokreślają ją kategorie społeczne, które wpływają na wybór i komunikowanie pamięci, nawet wtedy, gdyby miały one dotyczyć tylko indywidualnego człowieka, jego wewnętrznego porozumiewania się z samym sobą.¹ Musieli też dojść do wniosku, że w pamięci pozostaje po przeszłości tylko

¹ Vide na przykład: F. R. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, w: idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004, s. 367-401.

to, „co społeczeństwo w każdej epoce może rekonstruować w obrębie współczesnej ramy odniesienia”.² Na czym miałyby w takim razie polegać rekonstrukcja przeszłości, której wyniki zachowałyby się w pamięci ludzi żyjących w realiach Lublina z przełomu XX i XXI wieku, nie związanych z tą przeszłością ani na zasadzie następstwa pokoleń lub więzi rodzinnych, ani na podstawie tożsamości kulturowej? Czym wobec tego musiałyby być ich „rama odniesienia”, z jakich konstrukcji wyobrażeniowych musiałyby się ona składać, żeby mimo wszystko mogło nastąpić związanie tych ludzi z przeszłością – związanie pamięciowe, wyobrażeniowe, ale także i odpowiedzialne?

I jeszcze uwaga formalna. Opis oraz interpretacja instalacji i publicznych misteriów – tworzonych przez dwadzieścia lat (1997-2017) w ramach tego, co Pietrasiewicz nazywa „teatrem pamięci” – w niewielkich rozmiarów artykule siłą rzeczy muszą być wybiórcze i ograniczone. Dotyczy to zarówno materiału, poddanego analizie, jak i gigantycznej literatury na temat teorii pamięci i sztuki związanej z Zagładą.

Wolność – geneza Teatru NN

Teatr NN powstał w 1990 roku – pierwotnie jako teatr, później stopniowo jako samorządowa instytucja, ośrodek działań artystyczno-kulturalnych na Starym Mieście w Lublinie, w Bramie Grodzkiej. Jego liderzy wywodzą się z kultury studenckiej lat '70 i '80 XX wieku – chyba najbardziej owocnych dekad w całej historii ruchów studenckich (jeśli wolno posłużyć się takim pojęciem) w Polsce. Studenci byli wówczas w pewien

² Słowa Maurice'a Halbwachsa cytuję za: J. Assmann, *Collective memory and cultural identity*, „New German Critique” 1995, nr 65, s. 130.

sposób uprzywilejowani przez władze komunistyczne – co wynikało z kalkulacji tych władz, kalkulacji ostatecznie błędnych dla reżymu, jak szczęśliwie pokazała to historia. Młodzi ambitni twórcy kultury mieli, co prawda ograniczoną, możliwość wyjazdów na Zachód – korzystali więc z napływających stamtąd zaproszeń na występy i festiwale. Za „żelazną kurtyną” spotykali się z wielkim zainteresowaniem – zapraszających pociągała ich egzotyka, ciekawość tego, co i jak myślą młodzi ludzie urodzeni i wychowani w zniewolonym świecie. Z kolei młodych przybyszów z Polski nie tyle interesowały uroki konsumenckiego społeczeństwa, ile panująca na zachodzie atmosfera wolności. U siebie w kraju byli elitą intelektualną, nie wyjeżdżali więc przede wszystkim za chlebem, lecz... za wartościami. Za granicą spotykali się i szukali kontaktów – między innymi z pisarzami przez komunę zakazanymi, których książki namiętnie czytali i z narażeniem na dotkliwe kary potajemnie przewozili je do kraju. Byli wśród tych pisarzy – by wymienić tylko najbardziej znanych – Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz, Bohumil Hrabal, Vaclav Havel, Josif Brodski, ale młodzi artyści równie intensywnie czytali też Dostojewskiego i słuchali pieśni bardów – Włodzimierza Wysockiego, Bułata Okudźawy czy Leonarda Cohena. Wolność, jako idea zakorzeniona w wysokiej kulturze o silnych impulsach emancypacyjnych, kształtowała ich wyobraźnię i ramy percepcyjne, przez które postrzegali świat. Stwarzała im alternatywę dla życia w tak zwanym realnym socjalizmie. Zachodnie formuły ówczesnej kultury alternatywnej – rewolucja seksualna, feminizm, ekologia, odrzucenie kultury masowej etc. – w wydaniu wschodnioeuropejskim miały silne konotacje polityczne i wiązały się często z udziałem w opozycji demokratycznej, ale miały też wymiar społeczny, pociągały bowiem za sobą konflikty pokoleniowe między nonkonformizmem „młodych”

a konformizmem „starych” (z pokolenia rodziców), często już jako ustabilizowanych i pojednanych z panującym układem władzy.

Ten fundacyjny dla tożsamości młodych studentów-artystów kontekst traci swoje znaczenie wraz z upadkiem komunizmu, choć i wtedy nadal żywe pozostały dla nich dyskursy emancypacyjne. Wyzwolić się od dziedzictwa komunizmu – tym imperatywem kierują się twórcy teatru studenckiego po roku 1989. W Lublinie ten imperatyw wskazuje im między innymi powinność zrewidowania swojego spojrzenia na historię miasta, w którym przed II wojną światową ponad jedną trzecią mieszkańców stanowili Żydzi, którzy byli tu u siebie przez pięć wieków. Niemal wszyscy – w studwudziestotysięcznym Lublinie mieszkało ich wtedy około 43 tysiące – zginęli w Zagładzie. Większość zamordowano w niemieckim obozie zagłady w Bełżcu, ale ginęli również w położonym w obrębie miasta Lublin obozie koncentracyjnym na Majdanku. Systematyczną akcję eksterminacji lubelskich Żydów Niemcy prowadzili od końca 1941 roku, a zakończyli ją ostateczną likwidacją getta – 9 listopada 1942 roku. Zrównali też z ziemią niemal całe miasto żydowskie w Lublinie – państwo socjalistyczne usunęło resztki, rozbudowując na tym terenie plac z przeznaczeniem na parking oraz arterie komunikacyjne.

Wyspy czasu

Skoro pamięć kulturowa ma polegać na rekonstrukcji minionych wydarzeń w obrębie współczesnej ramy odniesienia, to należałoby najpierw ustalić, czym jest ta rama dla twórców i publiczności Teatru NN? Wydaje się, że jest to w istocie pytanie o to, o co chodzi tym pierwszym, czyli ludziom Teatru, co zamierzają oni osiągnąć w swej pracy memorialnej?

Syntetyczne spojrzenie na ich dokonania pozwala sądzić, że zależy im na tym, by wyrobić wśród odbiorców oczekiwania i postawy budzące poczucie / potrzebę pamiętania jako przyswajania – czynienia swoimi – dalekich-bliskich. Chodzi zatem o obudzenie poczucia / potrzeby wspólnoty wśród tych, którzy zwolnieni są z konieczności przeżywania żałoby po Zagładzie, łączy ich bowiem z zamordowanymi jedynie fakt, że mieszkają w tym samym miejscu, w którym kiedyś żyli ich zamordowani dalecy-bliscy. To zbyt mało, żeby mogli pamiętać i żeby ugruntowała się w nich powinność pamiętania – trzeba więc w tym celu uruchomić dla nich energię zawartą w tekstach, przedstawieniach teatralnych, fotografiach czy historiach mówionych. Teoretyk historii Jan Assmann nazywa wszystkie te media „figurami pamięci” i powiada, że jeśli pojawią się one w codziennej komunikacji, to tworzą w niej „wyspy czasu”, które są – według jego wyjaśnień – „wycofanymi z czasu wyspami całkowicie odmiennej temporalności”. Dalej czytamy u Assmanna:

Takie wyspy czasu w pamięci kulturowej rozprzestrzeniają się na miejsca pamięci „retrospektywnej przenikliwości” [retrospective Besonnenheit]. Wyrażenie to pochodzi od Aby Warburga. Przypisał on obiektywizacji kultury pewien typ „mnemonicznej energii”, wskazując nie tylko na dzieła sztuki wysokiej, lecz także na plakaty, znaczki pocztowe, kostiumy, zwyczaje etc. W tym kulturowym kształtowaniu krystalizuje się zbiorowe doświadczenie, którego znaczenie, jeśli tylko zostanie poruszone, może nagle stać się znów dostępne przez tysiąclecia.³

””

Problem polega więc na tym, żeby wydobyć „mnemoniczną energię” z „wysp czasu”, na których osadziły się ślady nieszczęsnych zdarzeń z przeszłości. Wyspy te muszą się

³ J. Assmann, *Collective memory and cultural identity...*, s. 129.

bowiem wyłonić z oceanu niepamięci we wciąż zmieniającym się, za każdym razem innym, świecie współczesnym i muszą zacząć kształtować zbiorowe doświadczenie jego mieszkańców, by w ten sposób stawać się dla nich „ramą odniesienia”. Semantyka pojęcia wyspy zawiera w sobie dwa momenty: powtarzalności i całości. Trafiający na wyspę podróżni, osadzają się na niej – niezależnie od tego, czy „na zawsze”, czy też, jak turyści, na pewien czas – z intencją zobaczenia lub odtworzenia tego wszystkiego, co znają / pamiętają ze stałego lądu, z przestrzeni, w której zachodzi nieprzerwane następstwo pokoleń i doświadczeń społecznych. Na wyspie od nowa trzeba odtwarzać całość znanych sobie, zapamiętanych kształtów świata.

Panas i nowa semioza Lublina

Dla Tomasza Pietrasiewicza te „wyspy czasu” to teksty, fotografie, nagrania dźwiękowe, rytuały, które wykorzystuje, by umożliwić odbiorcom otwarcie się na zło, jakie dokonano się w przeszłości. Ich przekaz krystalizuje się głównie wokół elementów lub obrazów wyobraźni mitycznej i religijnej, a więc takiej, która z natury ma ambicje całościowego wyjaśniania świata ludzkiego i boskiego. W polskich realiach kulturowych dominuje religijność ludowa ukształtowana na gruncie wiary katolickiej. Te zastane imaginaria społeczne artysta poszerza jednak o rejestry, które wyłaniają się szczególnie z tekstów pisanych w latach 90. XX wieku przez semiotyka i teoretyka literatury Władysława Panasa (1947-2005).

Pietrasiewicz od początku istnienia Teatru NN współpracuje z Panasem. Wzajemnie dopełniają się we wspólnej pracy nad semiotycznym przededefiniowaniem Lublina. Zastaną ubogą semantykę miasta zastępują powoli semiozą – narastającym

stopniowo przenikaniem i przemieszczaniem się różnych znaków i tekstów, w wyniku czego powstają nowe, niestabilne znaczenia, wyłaniane w toku żywych negocjacji i odwołań do rozmaitych kodów i kontekstów kulturowych. Obydwa stawiają więc na pracę nad nową pamięcią zbiorową Lublina, zdając sobie sprawę z tego, że jest ona konstruktem. Skojarzenie pojęcia pamięci z pojęciem pracy pozwala ujawnić dynamiczny charakter pamięci i przeciwstawić ją przymusowi wspominania, mimowolnego powtarzania w naszym umyśle obrazów przeszłości. Chodzi im więc o aktywne tworzenie energetyzujących „figur pamięci” i wprowadzenie ich do sfery publicznej, gdzie staną się owymi „wypami czasu”, na których będzie można od nowa przywoływać przeszłość z „retrospekcyjną przenikliwością”. Przenikliwość ta ma służyć ocaleniu oraz ochronie przeszłości i jest to intencja odmienna od zamiaru muzealizowania. Pisze Pietrasiewicz:

Po zagładzie lubelskiego Miasta Żydowskiego jego zamordowani mieszkańcy bardzo szybko stali się „wynańcami” z naszej pamięci. Historie ich życia i śmierci, opuszczone przez wszystkich, były „bezdomne”. Dopiero w Bramie zaczęliśmy gromadzić te „osieroczone i porzucone” historie. Ocalając je, stworzyliśmy dla nich symboliczną „Ochronkę”.⁴

”

Budynek Bramy zamienia się w rezultacie w „Arkę Pamięci”, powstaje w nim stała wystawa *Lublin. Pamięć miejsca*, pomyślana jako wnętrze archiwum złożone z fotografii, dokumentów i wspomnień – zapisów pamięci. Sale zainscenizowane są za pomocą metalowych regałów z tysiącami segregatorów, a także kilku komputerów, dających możliwość przeglądania zawartości baz danych – ikonografii, historii mówionej,

⁴ T. Pietrasiewicz, *Teatr pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 72.

tekstów. Tę aranżację uzupełniają archiwalne fotografie, rozchodzące się po wnętrzach Bramy dźwięki przedwojennego Miasta Żydowskiego oraz – w kolejnych pomieszczeniach – upamiętniająca zniszczenie tego miasta wystawa-instalacja „Pamięć Zagłady”. Ośrodek prowadzi poza tym bogatą działalność edukacyjną (odbywają się w Bramie spotkania młodzieży polskiej i żydowskiej, tworzone są scenariusze zajęć szkolnych, scenariusze warsztatów dla grup polsko-żydowskich etc.), a także wydawniczą i dokumentacyjną (w jej ramach zbierane są między innymi relacje mówione i materiały archiwalne, dotyczące osób, które z narażeniem własnego życia ratowały Żydów w czasie wojny – wśród tych osób są także nagrodzeni medalami „Sprawiedliwych wśród Narodów Świata”).

Imaginacyjne zaplecze dla wielu z tych przedsięwzięć i w ogóle dla całego projektu lubelskiego teatru pamięci stanowią semiotyczne eseje Władysława Panas, który traktuje w nich miasto jak palimpsest i metodycznie „rozdrapuje” nawarstwienia jego semantycznych powierzchni, by znajdować pod nimi kolejne przesłania / teksty wyparte ze zbiorowej świadomości. Za pomocą rekonstruowanych przez siebie symbolicznych postaci, obrazów i opowieści restartuje niejako energetyczne pole przyciągania pamięci na „wyspie czasu”, którą staje się pod jego piórem mistyczny, wielokulturowy Lublin. O swojej pracy nad lubelskimi magazynami pamięci powiada, że jest to „promocja »turystyki metafizycznej«”, czyli – jak dalej wyjaśnia – „takiej, która ma czas, która się nie spieszy, która ma nieskończenie wiele czasu, nieskończoną cierpliwość”.⁵ Cierpliwie i z „retrospekcyjną przenikliwością” rozwija Panas w swoich esejach między

⁵ W. Panas, *Magiczne miasto*, „Scriptores” 2008, nr 33, s. 170.

innymi opowieść o lubelskich chasydach z przełomu XVIII i XIX wieku, mieszkających nieopodal Bramy Grodzkiej – dotąd znanych jedynie wąskiej grupie historyków. Dla szerszej publiczności w Lublinie i w ogóle w Polsce jest to temat niemal całkowicie obcy – fragment historii równoległej do historii kultury polskiej. Paradoks polega jednak na tym, że w znacznym stopniu dzięki temu właśnie fragmentowi publiczność światowa zna – ma szansę poznać – Lublin i jego okolice, a zawdzięcza to szczególnie pracom Martina Bubera.⁶ Gershom Scholem – autor kanonicznego opracowania na temat mistycyzmu żydowskiego – tak samo jak Buber ma na myśli między innymi Lublin i najważniejszego lubelskiego cadyka, Jaakowa Icchaka Horowica (1745-1815), zwanego Widzącym, gdy pisze o niezwykłym fenomenie, jakim był ten niewielki obszar geograficzny i zdumiewająco krótki czas (pomiędzy rokiem 1750 a 1800), w którym pojawiło się tak wiele świętobliwych indywidualności. Ludzie ci mieli dysponować religijnymi mocami twórczymi, za pomocą których dokonali szturm na martwe, skostniałe w tradycji wartości.⁷ Te same postaci odczytywane przez Panasa mówią archetypami, czyli praobrazami, które przeniesione z dziedziny dyskursu religijnego w sferę fizycznych przestrzeni miejskich, nadają tym przestrzeniom uniwersalne znaczenia i czynią z Lublina miasto magiczne – mistyczne. Mnemoniczna energia jego warstwy semiotycznej swoje źródło ma więc w mistycznej religijności – jak się okaże, nie tylko zresztą żydowskiej, także chrześcijańskiej.

⁶ Vide: M. Buber, *Opowieści chasydów*, przeł. P. Hertz, Poznań–Warszawa 2005; idem, *Gog i Magog: kronika chasydzka*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1999.

⁷ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 371.

I tak na przykład miejsce, w którym był chasydzki środek świata – Axis Mundi – gdzie mieszkał i nawiązywał bezpośrednią łączność z Bogiem Widzący, jest dzisiaj placem – dużym parkingiem miejskim w kształcie elipsy, zbudowanym po wojnie na ruinach Miasta Żydowskiego wraz z przylegającymi do niego dziesięcioma kamienicami. Panas w eseju *Oko cadyka* dekoduje symbolikę tego miejsca – eliptyczny kształt placu postrzega jako otwarte oko wpatrzone w niebo, a dziesięć budynków jako symbol liczby Sefirot, kabalistycznych Bożych aspektów, poprzez które Bóg kreuje świat. Najważniejszym spośród tych budynków – punktem orientacyjnym – ma być ten, który stoi w miejscu po nieistniejącym już dziś domu Widzącego, zaś lokalizację tego szczególnego „miejsca po miejscu” semiotyk-detektyw odczytuje z płasko-rzeźby zamieszczonej na macewie cadyka, cudownie ocalałej na starym kirkucie ze zniszczeń, jakich dokonali tam naziści. W ten sposób Panas szuka miejsca, którego nie ma, a które nadaje sens pustce po nim powstałej. To sprzeczność tylko logiczna, mająca zastosowanie do przestrzeni euklidesowej, a nie – symbolicznej. Panas mówi o tym między innymi tak:

Plany i macewa wzajemnie się weryfikują i interpretują. Ich właściwości nakładają się na siebie i przenikają. Zwykły plan miasta, szkic topograficzny, rzecz bardzo prozaiczna, zaczyna nabierać symbolicznego znaczenia. A całkowicie poetyczna, odrealniona i symboliczna macewa uzyskuje walor precyzyjnego planu. Jest taka dyscyplina – geopoetyka.⁸

””

Opisana tu „odrealniona rzeczywistość” macewy może zostać wyjaśniona przez wskazanie na ekwiwokację, wyrażenie

⁸ W. Panas, *Oko cadyka*, w: idem, *Magiczne miasto. Szkice i fragmenty lubelskie*, Lublin 2017, s. 56.

potencjalnie wieloznaczne, którego sens daje się rozwikłać na terenie metafizyki klasycznej – powiedzmy w Platońskiej koncepcji partycypacji, wedle której pozorny świat materialny staje się rzeczywisty, czyli zrozumiały, racjonalny, tylko dzięki temu, że uczestniczy w jedynie prawdziwym świecie idei. Ale ontologiczny status tej samej „odrealnionej rzeczywistości” nabiera sensu także z punktu widzenia psychologii głębi i jej kategorii zbiorowej nieświadomości. Ta ostatnia – jak chciał Carl Gustav Jung – ma być dziedziczona przez nas od najdawniejszych czasów w formie obrazów pamięciowych lub – z anatomicznego punktu widzenia – w strukturze mózgu. Granice naszej wyobraźni mają wyznaczać jedynie dziedziczone możliwości idei, a nie same idee, które mogą pojawić się nam dopiero w określonym doświadczeniu, w postaci praobrazu, archetypu demona, człowieka czy jakiegoś procesu. Urodziliśmy się jak gdyby z szufladami w głowie, które – gdy tylko zajdzie sposobna okoliczność – wypełni zmysłowa materia wrażeń. Powrót praobrazów może się zaś dokonać w dziejach tylko tam, gdzie swobodnie przejawia się twórcza wyobraźnia.⁹ Ot, i z taką właśnie sytuacją, miejscem i czasem, mamy do czynienia. Argumentacja Panasa zdaje się więc następująca: intensywność twórczego klimatu Lublina, zauważona przez Buberę i Scholema, a następnie potwierdzona przez zaprezentowane badania geopoetyczne, to wystarczający dowód, że jest to miejsce nawiedzane przez postacie archetypiczne, z natury swej energetyzujące wyobraźnię i pamięć. Tego rodzaju intelektualne rusztowania, które Panas włącza do swojego dyskursu, tworzą subtelne gry intertekstualne – literacko-filozoficzno-teologiczne. W połączeniu z jego wspaniałym

⁹ Vide: C. G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła sztuki*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 396.

stylem literackim, pozwalają otwierać czytelnikom oczy na miasto, gdzie w każdym zaułku pojawiają się – czy raczej: osadzają się niczym na „wyspie czasu” – niezwykle opowieści, legendy założycielskie i motywy sakralne. Zakłada się tutaj, że „ludzie nie mogą zamieszkać ot, tak po prostu – bo gdzieś jest wolne miejsce. Muszą mieć głębszą motywację”.¹⁰

Panas ożywia mnemoniczną energię zwyczajnych miejsc, uwodzi czytelnika, daje mu poczucie udziału w dziejowym korowodzie postaci, które potrafią „dojrzeć coś ważnego pod tym lichym przyodziewkiem, pozornie nieatrakcyjną, kiepską powierzchownością”.¹¹ W korowodzie, którego aktorami są zarówno trzynastowieczny polski książę, jak i dziewiętnastowieczny żydowski mistyk, czy dwudziestowieczny polski poeta awangardowy. Ten pierwszy to Leszek Czarny, któremu, jak legenda głosi, przyśnił się Michał Archanioł, dając mu dyspozycje wojskowe, jak pokonać w walce najeźdźców, i który w dowód wdzięczności za zwycięstwo funduje świątynię pod wezwaniem tegoż Archanioła (po której pozostał pusty plac). Ten drugi to Widzący, czasem zwany także rebem z Lublina lub Lublinerem. Trzeci to Józef Czechowicz (1903-1939), który zginął w czasie bombardowania miasta na samym początku wojny i którego życie oraz twórczość, związane z przedwojennym Lublinem, są przedmiotem wnikliwych studiów literaturoznawczych i artykułów prasowych Panasa, jak również dokumentalnych opracowań Pietrasiewicza. Wiersze Czechowicza służą także za materiał symboliczny dla szeregu akcji poetyckiego mapowania miasta, które od lat prowadzi (dawniej także z udziałem Panasa) Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, a są to na przykład spacery trasą

¹⁰ W. Panas, *Magiczne miasto...*, s. 169.

¹¹ *Ibidem*, s. 170.

przedstawioną w *Poemacie o mieście Lublinie* Czechowicza, głośne publiczne czytanie tego poematu w kolejne rocznice urodzin poety czy obchody rocznic jego śmierci. Ale do tego osobliwego korowodu historycznych i mitycznych zarazem postaci dołącza również sam Panas, dołączają również inni czytelnicy metafizycznych znaków, adeptci „metafizycznej turystyki” po pustych miejscach w przestrzeniach miasta.

W ujęciu autora *Magicznego miasta* fizyczna pustka po świątyni katolickiej i jeszcze większa po Mieście Żydowskim wypełniona jest znaczeniami metafizycznymi:

Wszystko to zniknęło w sensie materialnym, ale wiemy, że gdy coś znika w sensie fizycznym, to nie znika całkowicie, lecz zostaje w jakiś inny sposób. Carl Gustaw Jung mówił o archetypach, obrazach zdarzeń, ludzi, sytuacji, które objawiają się jakimś innym ludziom w snach, w wyobraźni. My chyba też to obserwujemy w pamięci, w sztuce.¹²

””

Pamięć ma więc strukturę archetypiczną, kolistą. Jej zagadka zawarta jest w powracających obrazach. To właśnie do niej odsyłają „kręgi” w tytule jednej z książek Tomasza Pietrasiewicza. Struktura ta intryguje współczesnych, tak samo jak intrygowała starożytnych. Platońskie wyobrażenie odbicia, jako odcisniętego śladu (typos) sygnetu w wosku, odwołuje się do o wiele wcześniejszych przedstawień mitologicznych, według których anamnesis to dar matki Muz, Mnemozyny. Zdolność zapamiętywania tego, co myślimy, widzimy lub słyszymy, polegać miała na podkładaniu pod nasze myśli lub spostrzeżenia tabliczki woskowej, aby się w niej odbijały jak wyciski pieczęci. „To, co się w nich odbije pamiętamy i wiemy, jak długo trwa ślad w materiale” – mówi Sokrates

¹² Ibidem, s. 165.

w *Teajecie*.¹³ Ludzkie poznanie świata oznacza tu więc jego rozpoznanie, zatacza koło, polega na znajdowaniu czegoś poszukiwanego. Tę samą funkcję spełnia figura wspomnianej wcześniej szuflady-archetypu. W naszej wyobraźni społecznej obraz śladu i kolistej struktury myślenia wiąże się jednak nie tylko z aktywnością intelektualną (wyselekcjonowaną spekulatywnie przez filozofów), ale także – religijną i moralną. W kulturze judeochrześcijańskiej kojarzy się nieodparcie z tablicami, które Mojżesz otrzymał od Jahwe: raz wyryte w nich prawa odnajdujemy odcisnięte w naszym wnętrzu, czasem duszą zwanym lub sumieniem. W każdym naszym czynie przechodzimy od tego, co jest, do tego, co według tychże praw być powinno. I na odwrót. Wyobrażenie odbicia jako śladu pozostało na wieki wyobrażeniem pamięci.

Utopia

Kolejnym archetypicznym wcieleniem, przekaznikiem niezwykłej, magicznej energii miejsca – Lublina – we wspomnianym dziejowym korowodzie zdaje się być naturalnie Pietrasiewicz. Wchodzi on w przestrzenie publiczne, wykorzystuje i dekonstruuje najprostsze wzory zachowań, jakimi się w tych przestrzeniach kierujemy. Te gesty nie mające czasem nic wspólnego z językiem Zagłady, jak chociażby praktyka wysyłania listów – pod nieistniejące adresy przedwojennego Miasta Żydowskiego. Pisze Pietrasiewicz – reżyser tego zdarzenia:

Oczywiście listy nie mogły dotrzeć do adresatów – wracały z urzędowymi adnotacjami: „adresat nieznan”, „nie ma

”

¹³ Platon, *Parmenides*. *Teajet*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, 191 d.

takiego adresu". Poprzez takie działanie chcieliśmy dotknąć pustki, jaka powstała po mieście żydowskim.¹⁴

Pamięć o kimś, kto nie istnieje, generowana, ożywiana przez powracające – znów figura koła – listy. W działaniu tym chodzi o doświadczenie pustki, braku, nicości, czegoś, czego nie da się ogarnąć rozumem, a co mimo to nadal w jakiś sposób istnieje w codzienności. Nieuniknione antynomie – sprzeczności logiczne – cały czas towarzyszą opisywanej tu pracy pamięci. Sprzeczności logiczne, a nie egzystencjalne. Liczy się zaś tylko wymiar egzystencjalny – indywidualne doświadczenie, a może raczej doznanie, przeżycie, idzie tu przecież o jakieś – jakże bardzo nieokreślone – dotknięcie pustki. Staje się ono możliwe tylko wtedy, gdy uda się spojrzeć na codzienność inaczej niż zwykle i zedrzeć z niej maski teraźniejszej swojskości, a przy tym ani nie zaabsorbować odbiorców samą wyszukaną robotą nad reprezentacjami świata (nie ulec pokusie estetyzacji), ani nie wyrzucić na nich przemocy i nie oskarżyć ich (nie ulec pokusie moralizatorstwa).

Gra toczy się o źródło sensu, o jakąś wielką narrację, ukrytą wszelako, utajnioną, której nie da się przedstawić, a więc w rzeczy samej doświadczyć. Można jedynie dotknąć jej niedostępności. Kolejna antynomia, oddająca paradoks ludzkiego istnienia, które na co dzień sąsiaduje z tym, co metafizyczne, a więc – powiedzmy to za Emmanuelem Lévinasem – „intrygujące”, przyciągające do nieskończonego, pozwalające rozumieć ślady, fragmenty, migawki, z których nigdy nie da się odtworzyć całości sensu i które też nigdy nie dają się do niej sprowadzić.¹⁵ Zatem to, co jest metafizyczne,

¹⁴ T. Pietrasiewicz, *Kręgi pamięci*, Lublin 2008, s. 20.

¹⁵ Vide: E. Levinas, *Świadectwo i etyka*, w: idem, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 239-242.

intryguje i przez to energetyzuje, oddaje i napędza zarazem powtarzalny, kolisty, a więc rytualny charakter ludzkiego bytowania, które wbrew pozorom nie daje się zamknąć całkowicie wewnątrz (empirycznego) świata i ujawnia obecne w nim nieusuwalne ślady transcendencji. Pietrasiewicz w kulturowych magazynach pamięci znajduje odczytania lub raczej dotknięcia tych śladów – dostrzega je między innymi w zrekonstruowanych przez Panasa opowieściach o zbawieniu świata, o zesłaniu Mesjasza, do którego mistycy żydowscy próbowali „przymuszać” Boga. Są to opowieści utopijne, które nie muszą liczyć się z prawami logiki, a tym samym są to swoiste ćwiczenia wyobraźni religijnej i społecznej. Utopia, dzięki swej mnemonicznej i emancypacyjnej energii, staje się dla artysty uprawnioną metodą przywracania pamięci, tworzenia „wysp czasu”, na których swobodnie będą mogły osiedlać się ślady minionych zdarzeń. Ona też leży u podstaw projektu *Lublin. 43 tysięcy* (zapoczątkowanego w roku 2015), w ramach którego Teatr NN zaczyna tworzyć opowieść o wybawieniu z niepamięci każdego mieszkańca Miasta Żydowskiego w Lublinie, gdzie w roku 1939 żyło blisko 43 tysięcy osób pochodzenia żydowskiego. Komentarz Pietrasiewicza:

Sprawcy Zagłady bardzo chcieli, aby wszelka pamięć o ich ofiarach zaginęła. Nie wystarczyło im skazanie Żydów na śmierć, chcieli ich również zepchnąć w otchłań niepamięci. Miały na zawsze zniknąć wszystkie ślady tego, że tu żyli. Każdy dokument, będący tego świadectwem, miał być zniszczony. [...] Tej totalnej idei wymazania wszelkich śladów istnienia tysięcy ludzi, tej ciemnej utopii wyrastającej z samego jądra zła – przeciwstawiamy zupełnie inną utopię, równie totalną. Utopię, w ramach której chcemy ocalić pamięć o każdym mieszkańcu Miasta Żydowskiego – odnaleźć ich nazwiska i zrekonstruować na tyle, na ile to możliwe, ich losy.



Jest to nasz fundamentalny akt sprzeciwu wobec utopii, którą stworzyli organizatorzy Zagłady.¹⁶

Wśród gromadzonych wspomnień o mieszkańcach Miasta Żydowskiego są także takie, które mają charakter migawek, niewyraźnych śladów, a właściwie śladów co się zowie, nad którymi – swoją drogą – pochylała się i łamała sobie głowę współczesna humanistyka w poszukiwaniu sposobu istnienia i artykulacji różnicy, czyli tego, co nie-tożsame, nie-zwykłe, nie-powtarzalne. Śladów – nie-znaków, które nie panują nad rzeczywistością w tym sensie, że niczego w niej nie nazywają, nie określają, odstawiają natomiast tylko to, co inne, co nie czerpie swojego znaczenia z ujawniania / przedstawiania się, co jest wcześniejsze od tego, co da się nazwać. I tak właśnie jest na przykład w przypadku listu osoby o imieniu Daniel, wysłanego z Lublina 29 marca 1942 roku: „M. Z. z M. i wszystkie dzieci wraz z N. zostały złapane i wysłane nie wiadomo dokąd”.¹⁷ Każda z wymienionych osób – „M. Z.”, „M.” i „N.” – ma swoją teczkę we wspomnianej na wstępie „wystawie-archiwum” umieszczonej w Bramie Grodzkiej. Tezki te opatrzone są jedynie podanymi w liście inicjałami, podobnie jak tezka autora listu opisana jest tylko jego imieniem – żadne inne personalia tych osób i żadne inne informacje na ich temat nie są obecnie znane. Inicjał, imię – nic więcej. Tylko tyle lub aż tyle. Żadna z tych sygnatur o niczym nie przesądza, niczego nie wyjaśnia, nie zamyka żadnych dodatkowych okoliczności, dopowiedzeń, dookreśleń – raczej budzi tylko ich pragnienie, wzmacnia niepokój, niepojęte na to, co niepojęte, niedopowiedziane...

¹⁶ T. Pietrasiewicz, *Teatr pamięci Teatru NN...*, s. 103, 106.

¹⁷ *Ibidem*, s. 108.

Obowiązuje tu zasada zawarta w metaforze „wyspy czasu”: na podstawie jednego znalezionego na wyspie śladu ludzkiego istnienia – buntując się i szamocząc z niemożliwym i nieobecny – musimy próbować odtworzyć całość tego istnienia i cały świat, który wraz z nim odszedł.

Ślady, o których tu mowa, podlegają do buntu. Każą pytać o prawdę re-konstrukcji przeszłości, o to, na ile poznajemy ją, a na ile konfabulujemy, zszywamy z zewnętrznymi wobec niej narracjami. Są to zresztą wątpliwości pojawiające się wobec przedstawienia każdego zdarzenia historycznego, które z definicji jest jednostkowe i niepowtarzalne. Do tych wątpliwości dochodzi jeszcze jedna, która wiąże się z pytaniem, co oznacza mianowicie zastosowany w tym kontekście, czyli wobec pamiętania, czasownik modalny „musimy” (próbować)? Zarys odpowiedzi na te pytania pojawi się w ostatniej części tych rozważań. Teraz niech wystarczy tylko krótka refleksja, która potwierdza antynomiczność przedstawionego tu „utopijnego” obrazu Zagłady. Otóż, zarówno artystów, jak i naukowców wyjątkowość tego wydarzenia wprawia w największe zakłopotanie: jeśli bowiem uda się im wyczerpująco je wyjaśnić / przedstawić za pomocą adekwatnego języka, składającego się ze znaków, by tak rzec, pełnych, soczystych, uobecniających minioną rzeczywistość, to będzie to znaczyło, że poznali prawdę o nim – prawdę, która wieńczyłaby proces poznania, a wraz z nim także i wszelką dyskusję. Poznanie prawdy o zdarzeniu historycznym, zamykające dyskusję na jego temat, w istocie wieszczy zapomnienie o nim. Fakt, że projekt *Lublin. 43 tysiące* przez swoją utopijność jest niewykonalny, czyni z niego uniwersalną maszynę pamięci. Rytualność i powtarzalność – których domaga się obsługiwanie i funkcjonowanie tej maszyny – odpowiadają wewnętrznej

logice samej ludzkiej pamięci. Przyjęcie takiego założenia oznacza jednak zgodę na to, że nigdy nie uzyskamy bezpośredniego dostępu do źródła, oryginału – do prawdy historycznej. Pietrasiewicz, biorąc za tę prawdę odpowiedzialność – decydując się w swoim sumieniu zaświadczyć jej – bynajmniej się tym faktem nie zniechęca. Przeciwnie, dodaje mu on raczej impetu do działania, przekłada się na rodzaj wewnętrznego imperatywu, by próbować wybić się na wolność od dominujących przekonań na temat rzeczonyj prawdy, a tym samym obnażać umowność tych przekonań, pokazując ich zależność od mediów, ośrodków naukowych, muzeów, kościołów, partii politycznych, archiwów, a więc od rozmaitych grup i instytucji produkujących wiedzę, która nieuchronnie posługuje się ideologią.

Misteria

Sztuka „holokaustowa” w poszukiwaniu własnego języka zaczyna dziś świadomie penetrować tego rodzaju przekonania lub imaginaria społeczne, wśród których ważne miejsce zajmują szczególnie te z obszaru religijności ludowej. One zdają się też dysponować największą energią mnemonicą. Teoretycy historiografii potwierdzają, że dyskusja na temat pamięci rozwijała się „w otoczeniu przenikniętych religijnością dyskursów publicznych”, dzięki czemu występują w niej, podobnie zresztą jak i w dyskursach naukowych na temat Zagłady, pojęcia o pierwotnym znaczeniu religijnym, takie jak między innymi świadectwo, poświadczenie, rytuał czy pieśń. ¹⁸ Misterium ma tę samą proveniencję. Jest to kulturowy

¹⁸ Vide: K. L. Klein, *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*, przeł. M. Bańkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 3-4, s. 53.

inwariant, rytuał zatrzymania czasu, w którym dokonana się tajemnica, sposób na przywrócenie jej teraźniejszości i na oswojenie tego, co w tajemnicy nieznanne i niepojęte. Za każdym razem rytuał ten realizowany jest w ramach określonych wzorów i kodów komunikacyjnych. W polskich warunkach jest to głównie Misterium Męki Pańskiej, wykonywane tradycyjnie w formie drogi krzyżowej, podzielonej na czternaście „stacji”, odtwarzających wydarzenia z ostatnich chwil życia Chrystusa.

Pietrasiewicz bardzo chętnie wykorzystuje ten ryt kulturowy. Opatruje go dodatkowo w archetypiczne motywy odbicia i śladu, jak działa się to choćby w przypadku misterium *Dzień Pięciu Modlitw*, które odbyło się 7 listopada 2000 roku w obozie koncentracyjnym na Majdanku. Uczestnicy tego misterium szli drogą prowadzącą przez obóz i jednocześnie wyznaczoną przez pięć miejsc-stacji, w których modliło się kolejno pięciu duchownych różnych religii i wyznań (katolicyzmu, islamu, prawosławia, protestantyzmu i judaizmu). W tym performansie artystyczno-religijnym każdy z osobna zaświadczał historii, dając świadectwo prawdzie przeszłości namacalnie, taktylnie, dzięki medium w postaci tabliczek z wypalanej – i niewypalanej – gliny wymieszanej z ziemią Majdanka. Te pierwsze tabliczki trzymali byli więźniowie obozu z odcisniętym swoim numerem. Wypalane gliniane tabliczki – z odcisniętymi losowo wybranymi numerami więźniów – były również rozrzucone na ziemi w miejscu każdej z modlitw. Czytamy o tych tabliczkach w opisie zdarzenia:

uczestnicy Misterium podnosili je i zabierali ze sobą. W symboliczny sposób brali ze sobą Pamięć o tym miejscu – o Majdanku. Każda z osób, która wzięła ze sobą tabliczkę z numerem, mogła uzyskać w Muzeum na Majdanku informację o człowieku kryjącym się za tym konkretnym numerem. Był to symboliczny akt przywrócenia więźniom utraconych

”

nazwisk, przywrócenia im tożsamości, która została im kiedyś odebrana u wejścia w bramy obozu.¹⁹

Na miejscu dostępne były także tabliczki z gliny niewypalonej, przygotowane dla uczestników misterium, którzy jeszcze przed wejściem na teren obozu mogli utrwalić swój udział w wydarzeniu przez odbicie na tych tabliczkach swoich linii papilarnych.

Inny misteryjny ryt – *Misterium Światła i Ciemności*, które pierwszy raz odbyło się 16 marca 2006 roku – upamiętnia kolejne rocznice dnia ostatecznej zagłady lubelskiego getta w roku 1942. Misterium to rozgrywa się w przestrzeniach miejskich i jest formą takiego ich wykorzystania, by spod zwyczajnej codzienności miasta wydobyć i odsłonić ukryte pod nią niecodzienne znaczenia. Wydarzenie rozpoczyna się w godzinach wieczornych – odczytaniem w Bramie Grodzkiej setek nazwisk przedwojennych mieszkańców dzielnicy żydowskiej. Następnie w przestrzeni nieistniejącego już Miasta Żydowskiego wygaszane jest oświetlenie. Czytamy w opisie tego misterium:

Po stronie Bramy, gdzie znajduje się Stare Miasto – światło wciąż się pali i trwa zwyczajne, codzienne życie. Brama Grodzka staje się na kilkadziesiąt minut Bramą między Światłem i Ciemnością. W tej ciemności pali się tylko jedna lampa. Jest to ostatnia, ocalona z miasta żydowskiego – „Lampa Pamięci”.²⁰



Odbicie, ślad jako wyobrażenie pamięci, pojawi się także w misterium *Poemat o miejscu*, którego akcja rozgrywa się

¹⁹ T. Pietrasiewicz, *Kręgi pamięci...*, Lublin 2008, s. 66.

²⁰ Ibidem, s. 40.

wokół Bramy Grodzkiej (misterium odbyło się dwukrotnie: 12 października 2002 roku i 25 września 2004). Pietrasiewicz stosuje w nim zabieg inscenizacyjny, który można określić mianem „archeologii pamięci”. Świadcstwo przeszłości zostaje tu dane przez gest naruszenia, podważenia znanych – wydałyby się naturalnych, istniejących „od zawsze” – kształtów teraźniejszości. W tym celu artysta wydobywa niejako pamięć o dawnym mieście ukrytą pod betonową skorupą, przykrywającą dziś to „miejsce po miejscu”, w którym – za sprawą misterium-inscenizacji – „wypami czasu” stają się otwarte studzienki kanalizacyjne z „wpisanymi” w nie odciskami śladów po zaginionych mieszkańcach tego miejsca. Również na czas tego misterium wyłączone zostaje światło po stronie dawnego Miasta Żydowskiego, a uczestnicy wydarzenia wyruszają z przestrzeni „normalnego, codziennego życia”, jakie toczy się na Starym Mieście, przechodzą przez Bramę Grodzką i wkraczają w ciemność, gdzie na ich drodze – znów wątek drogi – pojawiają się bijące w niebo snopy światła, wydobywające się z kolejnych, mijanych otwartych studzienek, a z głośników ukrytych we wnętrzu studzienek zaczynają również dobiegać głosy: opowieści mieszkańców Lublina o dawnej dzielnicy żydowskiej i o jej Zagładzie. W ten sposób studzienki kanalizacyjne stają się udrożnionymi arteriami krwioobiegu pamięci, łączącego zmarłych z żywymi. Píše Pietrasiewicz:

Wydobywające się z głębi otwartych studzienek światła i głosy stworzyły rodzaj wielkiej instalacji artystycznej, odsłaniającej ukryte i niewidoczne na co dzień sensory i znaczenia zawarte w pustej przestrzeni tuż obok Bramy Grodzkiej. Jedy-
nym elementem scenograficznym użytym w Misterium były reflektory i głośniki umieszczone w studzienkach.²¹

””

²¹ Ibidem, s. 49.

Misteryjny ryt i związany z nim motyw drogi pojawiają się także w instalacji *Nie/Pamięć miejsca*, stworzonej przez Pietrasiewicza w 2017 roku na działce o wymiarach 44 m x 10 m, usytuowanej na terenie dawnej rampy kolejowej rzeźni miejskiej w Lublinie. Stamtąd od 16 marca do 14 kwietnia 1942 roku niemieckie władze okupacyjne deportowały do obozu zagłady w Bełżcu około 28 tysięcy Żydów. Autor tak opisuje swoją pracę:

W ciągu lat, jakie minęły od zamknięcia działającej tu rzeźni, teren ten zaczął popadać w ruinę. Widać proces naturalnej destrukcji – rozsypujące się mury, krzewy, drzewa i inne rośliny. Miejsce, które powinno być miejscem pamięci, zamieniło się w miejsce odchodzenia pamięci. To ten proces umierania pamięci pokazany jest w instalacji „Nie/Pamięć miejsca”. Na działce umieszczono metalowy kontener, do którego można wejść od ulicy Zimnej przez przebity mur. Dzięki wyciętym w ścianach kontenera – po obu jego stronach – otworom w kształcie hebrajskich liter widzimy przestrzeń działki. W dachu kontenera jest wycięta ostatnia litera alfabetu hebrajskiego. Widać przez nią niebo. Tu kończy się ostatnia droga.²²

””

Kontener wykonany z zardzewiałej blachy – „rdza ma podkreślać zachodzący tu proces destrukcji i umierania pamięci”²³ – jest ostatnim elementem Szlaku Pamięci wpisanego przez Pietrasiewicza w przestrzeń Lublina. Szlak ten upamiętnia „ostatnią drogę”, którą przebywali lubelscy Żydzi, prowadzeni na rampę kolejową przy ulicy Zimnej z synagogi położonej u podnóża lubelskiego Zamku. Synagoga ta – używana jako miejsce przetrzymywania ofiar przed deportacją do obozu zagłady – została przez Niemców zburzona po likwidacji

²² T. Pietrasiewicz, *Teatr pamięci Teatru NN...*, s. 278.

²³ *Ibidem*.

getta. Nieopodal niej działała – przez kilkaset lat – najstarsza w Lublinie drukarnia żydowska, w której w roku 1623 została wydrukowana *Księga Zohar*, najważniejsze dzieło mistyki żydowskiej. Wydanie lubelskie tej księgi, jest – obok wydania włoskiego – jedyną pełną jej publikacją. Píše Pietrasiewicz:

Dla Żydów słowo drukowane zawsze miało olbrzymie znaczenie, mówiono o nich jako o narodzie „Księgi”. Dlatego formą oznaczenia „ostatniej drogi”, którą szli na Zagładę, stały się rozrzucone wzdłuż niej litery alfabetu hebrajskiego. Rozsypany alfabet staje się symbolem rozpadającego się świata. Litery nie układają się już w żaden tekst. Krój tych liter jest taki sam, jak krój liter użytych w lubelskiej *Księdze Zohar*. Wprowadzone w przestrzeń miasta litery alfabetu hebrajskiego są „nieme”, „milczą”. Prawie nikt ze współczesnych jego mieszkańców nie jest w stanie ich odczytać. Podkreśla to nieobecność tych, którzy tu żyli i na co dzień używali tych liter.²⁴

”

„Ostatnia droga” lubelskich Żydów została oznakowana za pomocą 21 betonowych płyt z tekstami i metalowymi opaskami, w których wycięte są litery alfabetu hebrajskiego. W informacji zamieszczonej w witrynie internetowej Teatru NN czytamy:

Litery nie zostały rozmieszczone w alfabetycznej kolejności, ale całkiem przypadkowo – tak, jakby ktoś rozrzucił kasztę drukarską z czcionkami w przestrzeni miasta. Symbolizuje to zniszczenie fundamentu kultury żydowskiej – słowa drukowanego, a jednocześnie koniec życia przedwojennej społeczności żydowskiej w Lublinie.²⁵

”

Naród Księgi i miasto jako księga to kulturowe ramy narracyjne, które przeplatają się ze sobą i razem budują

²⁴ Ibidem, s. 272.

²⁵ *Droga na Umschlagplatz* – tekst dostępny w witrynie: teatrnn.pl (podstrona: *Lublin. Pamięć Zagłady, zakładka: Szlak Pamięci*).

symboliczną tkankę opisanej instalacji memorialnej. Zostały pragmatycznie wykorzystane do tego, by wspomagać lokalną społeczność w orientowaniu się w najbliższym otoczeniu i zapamiętywaniu go, w rozpoznawaniu (dzisiaj) tego, co było (wczoraj). Ale wrzucone przez Pietrasiewicza w przestrzeń publiczną „wyspy czasu”, reprezentacje zaginionego świata – księga, litery alfabetu, numery (więźniów) – nie mają żadnej mocy nad tym światem, ponieważ są to tylko owe ślady, o których była tu już mowa. Ślady różnicy, które nie należą do horyzontu uobecnionego bycia, które same w sobie nie mają sensu. Nie mają sensu, ponieważ nie mają mocy odtwarzania minionego świata, jeśli byśmy chcieli rozumieć przez to oczyszczenie, swoiste „odkurzenie” z mroków zapomnienia jego „prawdziwego” odbicia. Ich mnemoniczna energia wytwarzana jest więc w polu napięć pragnienia sensu, buntowania się przeciw temu, że ów sens nie objawia się w naszej myśli odbiorców / widzów / uczestników zdarzenia. Tak oto niepostrzeżenie wchodzimy tu na teren metafizyki i na pole działania energetyzującej, mnemonicznej intrygi, jaką emanuje transcendencja – coś, co pozostawia po sobie zaledwie ślady i nie daje się stematyzować, uprzedmiotowić, uobecnąć. To coś nie może być więc doświadczeniem jakiegoś podmiotu uprzywilejowanego w dostępie do prawdy faktów, refleksyjnego, pewnego siebie, zarozumiałego.

Śladami rządzi przypadek, są kruche i niestabilne, niczym garść rzuconych na wiatr czcionek. Problem tylko w tym, jak każdemu z nich, każdemu z osobna nadać moc energetyczną i jak osadzić te pojedyncze ślady w polu przyciągania do siebie wszelkich możliwych pozostałych śladów, które razem mogłyby połączyć się w większy obszar sensu – w przestrzenniejsze miejsce pamięci. Mechanizm ten wynika z samej natury naszego odniesienia do przeszłości – za każdym

razem przecież od nowa przywołujemy fragmenty, migawki minionych zdarzeń połączone z oczekiwaniami sensu, które wypływają z naszego stale zmieniającego się stosunku do tych zdarzeń. Przeszłość konstruujemy zatem za każdym razem od nowa, zależnie od rozmaitych warunków naszego aktualnego jej rozumienia. Skoro czynimy to jednak jako podmioty słabe – niepewne siebie i pokorne wobec nieznanego – to cóż może usprawiedliwiać taką naszą niefrasobliwość wobec tragicznych losów obcych ludzi? Zwłaszcza, jeśli wiąże się ona z ambicjami artystycznymi, ze swobodną grą z fikcyjnymi opowieściami? I to zupełnie niezależnie od tego, czy opowieści te są mniej, czy bardziej fragmentaryczne, wiarygodne, prawdopodobne. Każda z nich przecież to wyspa, na którą wstępuje się z planami całościowymi: pamięć o jednym człowieku, oparta na najmniejszym choćby śladzie jego życia, ogarnia całe jego życie i cały jego świat.

Odpowiedzialność artysty

Odpowiedź na tę fundamentalną wątpliwość nachodzi już jednak na dziedzinę moralności. Pietrasiewicz zakłada, że nasze zdolności pamięciowe są częścią naszej tożsamości, mają tę samą naturę, co zdolności do brania na siebie odpowiedzialności – jednej, niepodzielnej i niewyszukanej odpowiedzialności należącej do artysty / człowieka / obywatela. Dlatego twórca Teatru NN pyta o formy przedstawiania Zagłady, które wprowadzą ją na poziom uczestnictwa w pamięci zbiorowej. Pyta o odpowiedzialność za przeszłość i o wierność jej. Odpowiedzialność i wierność nie są zdolnościami, z którymi się rodzimy. Są nam zadane. Z tymi wartościami jest tak, jak z sumieniem: musimy je w sobie dopiero wykształcić. Na czym to wykształcanie odpowiedzialności

polega? Na tym mianowicie, że człowiek odpowiedzialny chce – ma takie życzenie – pojmować siebie jako kogoś odpowiedzialnego właśnie (tautologia jest tu nieunikniona), albo inaczej mówiąc: przyjmuje do swej tożsamości – do tego, jak sam chce siebie rozumieć – określoną jakość życia, do której należy skala „dobry” i „zły”, „odpowiedzialny” i „nieodpowiedzialny”. W tym kontekście pyta retorycznie autor *Kręgów pamięci*:

Lecz jak można żyć w Lublinie i nic nie wiedzieć o kulturze i historii tych, którzy stanowili przed wojną prawie jedną trzecią liczby mieszkańców miasta? Przecież historia Żydów jest integralną częścią historii Lublina.²⁶

”

Oto dlaczego niewystarczalność i ułomność wszystkich środków wyrazu, jakimi Pietrasiewicz dysponuje, wobec zdarzeń granicznych z przeszłości wcale go nie zniechęca, przeciwnie – czyni go ich świadkiem. Biorąc za te zdarzenia odpowiedzialność, czuje się przez nie „wezwany” nie po to, żeby kalkulować, ważyć i analizować je pod względem ich wiarygodności, prawdopodobieństwa czy siły ekspresji. Źródło żądania prawdy o milczących ofiarach bije zupełnie gdzie indziej niż w ich reprezentacjach. Znajduje się ono właśnie w ludzkich sumieniach, w samym życzeniu świadczenia i bycia odpowiedzialnym, życzeniu wcześniejszym od wszelkiego przedstawiania. Wszystko zależy od gotowości do bycia odpowiedzialnym, do dawania świadectwa. Takie jest stanowisko Pietrasiewicza, który jako twórca teatru alternatywnego nigdy nie miał problemu z opozycją: autonomia – zaangażowanie. Dotyczy to zarówno przedstawień wcześniejszych, tych z lat 90., opartych na prozie Melville’a (*Moby Dick*),

²⁶ T. Pietrasiewicz, *Kręgi pamięci...*, s. 4.

czy Hrabala (*Zbyt głośna samotność*), jak i późniejszych – z początku XXI wieku (*Tryptyk Chasydzki*, *Opowieści z nocy*). Nigdy też nie twierdził, że formy odziedziczone po sztuce realistycznej i naturalistycznej uległy całkowitemu wyczerpaniu. Za każdym razem zresztą spośród tych form wybierał – jak widać – te najbardziej metafizyczne.

Pietrasiewicz w swojej sztuce „holokaustowej” swobodnie łączy więc realistyczny dokument – w postaci fotografii czy wspomnień – z inscenizacją i sztukami plastycznymi, instalacjami. Te ostatnie dobrze zna ze swoich doświadczeń teatralnych – mają mu one pomóc wypełnić przepaść między formami przedstawieniowymi a niewymownymi żądaniami zdarzeń granicznych, wyrażającymi się w śladach, fragmentach, migawkach, rozproszonych i rozprzestrzeniających się na miejsca pamięci. Chodzi tu o wyjęte z czasu – pozaczasowe – żądania utożsamienia się z ofiarami.

Poetykę języka misteriów tworzą dwie reguły: ikonizacji i powtarzalności. Obydwie mają swoje źródło w konstytucji samej pamięci – z natury jest ona bowiem ikonizacyjna i techniczna zarazem (stąd idea mnemotechnik). Dlatego misteria Pietrasiewicza operują prostymi obrazami – światło i ciemność, droga, głos – przy jednoczesnym stosowaniu figur retorycznych, takich jak wyliczenia i powtórzenia – w ich wzrokowych i językowych realizacjach. Artystyczny zamysł jest tu czytelny i logiczny: przedstawianie czegoś, co nie da się przedstawić, domaga się zastosowania metody, która sama w sobie jest tajemnicza. Następuje tu podwójne kodowanie: na tajemnicę traumy nakłada się tajemnica pamięci, zawarta w zakreślającej kręgi logice powtarzalności i w nieuchwytej formie „prześwitu” – migotania smug światła i cienia, symulujących wzrastanie i opadanie poziomu mnemonicznej energii, która emanuje z dostępnych

„wysp czasu”. To podwójne kodowanie i proces dekodowania komunikatu jest dziełem wyobraźni, która poprzedza poznanie. Poetyka misterium jest sztuką wyobraźni, tak jak świadectwo – sztuką sumienia.

Pietrasiewicz kładzie mocny akcent na rytualne powtarzanie tych samych gestów z wykorzystaniem podstawowych sposobów reprezentacji: wyliczanie nazwisk przedwojennych mieszkańców dzielnicy żydowskiej, przeplatanie krótkich, schematycznych relacji ocalonych i sprawiedliwych, wykorzystywanie podobnych do siebie tabliczek glinianych z odcisniętym numerem więźniów Majdanka lub liniami papilarnymi uczestników misterium, wysyłanie kolejnych listów do getta (akcje *Listy do Getta*, *Listy do Henia*), powtarzanie tej samej dziecięcej piosenki (zrealizowana w jednym z baraków Majdanka wystawa-instalacja *Elementarz – dzieci w obozie na Majdanku*).²⁷ Metoda ta wiąże się z dobrze znaną we wszystkich niemal religiach techniką, mającą pomóc w ukierunkowaniu umysłu osoby nawiązującej kontakt z absolutem, w oczyszczeniu jej duszy z cielesnego pokalania. Wobec Zagłady – z pokalania, jakie bierze się z faktu życia, na które nikt z żywych nie zasłużył, tak jak nikt z zamordowanych nie zasłużył na śmierć.

Pokora świadka

Pietrasiewicz powołuje siebie na świadka historii, której sam nie przeżył. Ale samo to życzenie bycia odpowiedzialnym

²⁷ Na temat wszystkich tych projektów realizowanych przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” pisze Pietrasiewicz w obydwu przywoływanych tu książkach poświęconych pamięci. Vide też: J. P. Hudzik, *Misterium pamięci. O prawdzie poznania i prawdzie świadectwa Zagłady*, w: idem, *Prawda i teoria*, Warszawa 2011, s. 68-98.

za historię – odpowiedzialnym za Zagładę – przesądza już o tym, że podejmowane przez niego próby przywrócenia pamięci o Zagładzie nie są – nie mogą być – przedsięwzięciem beznadziejnym. Nie są beznadziejne tylko wtedy, kiedy pokornie wyrazi się zgodę na to, że logika faktów i logika fikcji mieszają się ze sobą. Kiedy uznaje się, że działania artystyczne, tak samo zresztą jak praktyki polityczne czy religijne, wpływają na świat „realny”, poszerzając sferę tego, co publicznie widoczne. W działaniach podejmowanych przez Pietrasiewicza chodzi o transcendencję ukrytą w mroczkach przeszłości, w tajemnicy zapomnienia i nieistnienia. Chodzi w nich o to, co wydobywa się z mroku na światło dzienne i staje się pozaczasową „wyspą czasu”, która emanuje mnemoniczną energią. Taką energią emanuje i wnika w nas sztuka, która „intryguje” poprzez podważanie lub rekonfigurowanie relacji między słowami a rzeczami, między sposobami naszego mówienia i sposobami istnienia. Sztuka – w której „nieme” i „milczące” litery alfabetu najwymowniej mówią, w której przedstawiona pustka staje się pełnią istnienia, w której obrazy umierania pamięci ożywiają pamiętanie, w której spotkanie z historią konkretnej osoby, może dokonać się w dowolnym miejscu i czasie, w której to, co najbardziej przyziemne staje się najbardziej intrygujące, niezwykle i nieuchwytnie, w której to, co rozproszone, przypadkowe i fragmentaryczne pojawia się w obronie konieczności i całości. Dlatego z gruntu fałszywe jest tutaj przeciwstawianie rzeczywistości artystycznej i świata realnego, czy też sztuki autonomicznej i zaangażowanej. Intryga jest elementem dramatu, ten zaś z definicji nie może być nie-zaangażowany. Artysta, który powołuje siebie na świadka przeszłości, opuszcza świątynię sztuki – stworzone dla niej nowoczesne instytucje i obiekty – i sam staje na scenie publicznej, w przestrzeniach

miasta lub obozu koncentracyjnego, wszędzie tam, gdzie ludzkie życie i śmierć zataczały swoje makabryczne kręgi. Decyduje się na spotkanie z Innym. Na własne życzenie wybiera nieznaną, podejmuje ryzyko, naraża się na porażkę jako człowiek i artysta.



Izabela Skórzyńska

WYJŚCIA NIE MA...

Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN

Opowiadając o początkach zainteresowania żydowską historią Lublina, Tomasz Pietrasiewicz odwołuje się zwykle do tego samego wspomnienia, a mianowicie do opowieści jego nauczycielki o żydowskim chłopcu, który prowadzony na egzekucję osiwił na oczach gapiów, i o tym, że gdy po latach zapytał kolegów z klasy, czy pamiętają tamtą opowieść, okazało się, że nikt z nich jej nie pamięta.¹

Nie jest moją intencją dociekanie dlaczego te i inne opowieści przez jednych są pamiętane, podczas gdy przez innych nie, ale raczej postawienie pytania o to, czego dziś, ponad siedemdziesiąt lat po Zagładzie, jesteśmy świadkami zastępczymi? Prowadzenia na śmierć małego żydowskiego chłopca? Opowieści nauczycielki o nim? A może jesteśmy świadkami zapomnienia, które stało się udziałem kolegów Pietrasiewicza?

¹ Tak między innymi w wywiadzie zatytułowanym *Gabinet strachu zrobić najłatwiej...*, który z Tomaszem Pietrasiewiczem przeprowadziła Anna Ziębińska-Witek (korzystałam z maszynopisu udostępnionego przez Tomasza Pietrasiewicza). Vide też: P. P. Reszka, *Uratować choćby cień* [rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem], „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2016, nr 51 (z 19 grudnia), s. 12 (artykuł dostępny w witrynie internetowej: wyborcza.pl).

Teatr. Miasto. Pamięć

Zespół Teatru NN – powołanego do życia w roku 1990 – tworzyli aktorzy, którzy pierwsze doświadczenia sceniczne zdobywali w Teatrze „Grupa Chwilowa” oraz Teatrze „Scena 6”, a więc w zespołach drugiej fali polskiego młodego teatru, której początek przypadł na rok 1976. Współtworzące ją teatry lubelskie, mimo stanu wojennego i trudnych dla ruchu niezależnego lat '80, przetrwały do początku lat '90, otwierając nową epokę w dziejach sceny alternatywnej.²

W roku 1990, a więc w chwili powstania, Teatr NN wszedł w skład Lubelskiego Studia Teatralnego, zrzeszającego, obok wymienionych już wyżej dwóch zespołów, także Teatr Provisorium i Teatr Wizji i Ruchu. Siedzibą Studia była wtedy kamienica przy ulicy Grodzkiej 34/36, a nieco później Lubelski Dom Kultury, gdzie problemem okazała się jednak zbyt mała przestrzeń do pracy dla pięciu zespołów teatralnych.

Teatr NN podjął więc starania o pozyskanie własnej siedziby. Wybór padł na Grodzką 21, lokal usytuowany w starej miejskiej bramie, który co prawda był nie mniej zrujnowany niż pierwotna siedziba Lubelskiego Studia Teatralnego, ale zarazem było to miejsce znaczące, otwierające przed zespołem nowe wyzwania, pobudzające przedsiębiorczość i wyobraźnię nie tylko w kierunku tworzenia teatru artystycznego, ale także w mierzaniu się z pamięcią miejsca, jakim była nowa siedziba.

Obok działalności *stricto* teatralnej Teatr NN – od początku kierowany przez Tomasza Pietrasiewicza – skupiał więc swoją uwagę na miejscu, które przyszło mu zagospodarować.

² A. Sikora, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, czyli mitologia i praktyka miejsca, w: *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, pod red. E. Krawczak, Lublin 2005, s. 48-49.

W roku 1993 Teatr wygrał konkurs „Małe Ojczyzny – Tradycja dla Przyszłości”, przedstawiając projekt „Pamięć – Miejsce – Obecność”. Projekt był wielowątkowy, wielokulturowy, edukacyjny. Pozwolił nie tylko na zmierzenie się z pamięcią miejsca, jakim jest Brama Grodzka, ale także na spotkania, wystawy, seminaria oraz działania zmierzające do przekształcenia jej pomieszczeń w niekonwencjonalne miejsce przeznaczone do realizacji programu edukacji regionalnej. Realizując ten pierwszy projekt, animatorzy Bramy odkryli tkwiący w dziejach Lublina i historii Bramy Grodzkiej potencjał do stworzenia kolejnego, zainaugurowanego w roku 1998 projektu „Wielka Księga Miasta”, którego jedną z kluczowych inicjatyw było, kontynuowane do dziś, zbieranie historii mówionych dawnych mieszkańców Lublina oraz wizualnej dokumentacji nieznanych dziejów miasta, w tym dziejów lubelskiej wspólnoty żydowskiej, co wiązało się ściśle z rozpoznaniem, że Brama Grodzka usytuowana jest – dosłownie i metaforyczne – na granicy między dwoma światami: nieistniejącą dzielnicą żydowską i tętniącym życiem, wciąż rozwijającym się i modernizującym współczesnym Lublinem.³ Projekt „Wielkiej Księgi” przerodził się w misteria miejskie.

Szlak Pamięci Zagłady Żydów Lubelskich (projekt „Lublin. Pamięć Zagłady”) domyka tę długofalową i wewnętrznie zróżnicowaną pracę odzyskiwania pamięci dawnych żydowskich mieszkańców miasta nieobecnych w czasie i miejscu, które także i do nich ongiś należało.

Fakt, iż w projekcie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” mowa jest o szlaku pamięci Zagłady, wskazuje na szczególny status tej nieobecności. Jest to status ofiar nazistowskiej

³ T. Pietrasiewicz, *Brama Grodzka – Kręgi Pamięci. 2000-2008*, Lublin 2008, s. 4.

machiny śmierci. Te ofiary, to dziesiątki tysięcy lublinian pozbawionych prawa do godności, do życia, do pamięci.⁴ Wraz z Zagładą z krajobrazu miasta zniknęli bowiem nie tylko jego dawni żydowscy mieszkańcy, ich język i tradycje, ich świątynie i szkoły, ich domy, rytuały i pieśni, ich zapachy i smaki, ale także ich własna wspólnota zdolna poświadczyć tę (nie)obecność.⁵

Teatr. Świadczenie. Zastępczość

Zainaugurowana przez Pietrasiewicza praca na rzecz pamięci / upamiętnienia lubelskich Żydów, pod niemal całkowitą nieobecność ich własnej wspólnoty w mieście, toczy się w dwóch porządkach. Pierwszy z nich dotyczy świadczenia w imieniu tych, którzy przemówić już nie mogą. Drugi, ściśle związany z tym pierwszym, dotyczy pierwotnej teatralności tego świadczenia.

Świadczenie, a zatem świadek / świadectwo, w kontekście Zagłady i wraz z upływem czasu, to znaczy w coraz większym czasowym oddaleniu od samego wydarzenia, od wiążących się z nim doświadczeń, ma swoją specyfikę – jest ono mianowicie zastępcze. A skoro tak, to ten, kto świadczy, ma status świadka zastępczego.

Francuski historyk François Hartog definiuje świadka zastępczego (*vicarious witness*) w kontekście szerszej debaty

⁴ W 1939 roku Lublin zamieszkiwało blisko 43 tysiące Żydów. W 1945 roku było ich nieco ponad 4 i pół tysiąca. 30 tysięcy zostało zamordowanych przez nazistów w Bełżcu. Inni padli ofiarą masowych egzekucji, jeszcze inni zostali zamordowani na Majdanku.

⁵ Jest to sytuacja, gdy – jak pisze Maciej Bugajewski – wszystkie ofiary zostały zabite, a zbrodniarze zawiązali zмовę milczenia (vide: M. Bugajewski, *Brzeźnię przeszłości. Zło jako przedmiot interpretacji historycznej*, Poznań 2009, s. 199).

na temat statusu Ofiar i Ocalonych.⁶ W tym ujęciu świadkami Zagłady (*witness of the past*) mogliby być tylko ci pierwsi – Ofiary, podczas gdy świadkami zastępczymi mogą być ci wszyscy, w tym Ocaleni, którzy zabierają głos w imieniu ofiar i / lub użyczają im głosu i ciała, by mogli przemówić „jak żywi”.⁷

Ze względu na usytuowanie świadka zastępczego względem doświadczenia, któremu daje on wyraz, jego świadczenie jest zawsze pewną modalnością – świadczeniem pierwszego, drugiego, kolejnego stopnia. Jak pisze Michał Głowiński, pierwsze świadectwa Zagłady powstawały jeszcze w trakcie jej trwania. Powołuje się przy tym na Primo Leviego, który pisał o więźniach obozu Auschwitz, że „nieustannie opowiadali sobie swoje przerażające, nasycone strasznościami, dzieje”.⁸ Gdy wydarzenie ustało, trwałą obecność tych tworzonych *in statu nascendi* opowieści, mogli zapewnić Ocaleni, to oni bowiem stanowili właściwą dla składania relacji o Zagładzie wspólnotę doświadczenia, współtworzoną jeśli nie do końca z Ofiarami, to z innymi Ocalonymi. Ale, by posłużyć się tylko przykładem lubelskim, tamtejsza wspólnota doświadczenia dźwigała nie tylko ogromny ciężar spoczywający na nielicznych, którzy mieliby zaświadczyć o Zagładzie tak licznych, dźwigała także ciężar własnych doświadczeń, nieporównywalnych z doświadczeniami Ofiar, ale też z żadnym innym dotychczasowym doświadczeniem i jego wyrażeniem, choćby zaledwie sugerującym sposób, w jaki można dać wyraz temu, co się przeżyło. I nie chodzi tu tylko o formę, ale także o treść. Choć bowiem forma

⁶ F. Hartog, *Le témoin et l'historien*, „Gradhiva” 2000, nr 27, s. 1-14.

⁷ Ibidem.

⁸ M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 205.

może dopomóc, dostarczyć strategii opowiadania, to w przypadku Holokaustu treść doświadczenia nadal pozostawała niewyraźna.⁹

Zwykliśmy sądzić, że dawanie świadectwa zastępczego w przypadku Ocalonych jest tyleż obowiązkiem, co i aktem terapeutycznym. Aktem wszczynanym i ponawianym, by ocalić pamięć Ofiar, ale także, by uwolnić się od brzemienia przeszłości.¹⁰ Ów akt rozpisany jest przy tym nie na jedno, ale na wiele pokoleń. Bardziej jest to więc proces niż akt.

W historii pamięci Zagłady dostrzegalne są dwie fazy. Pierwsza przypadła na okres bezpośrednio po II wojnie światowej jako dość powszechne zjawisko przemilczania Shoah, a wraz z nim także dziejów europejskich Żydów. Pamięć ich przeszłości, w tym pamięć Zagłady – jak pisała Ruth Ellen Gruber – stała się po wojnie wewnętrzną sprawą żydowską:

Ideologia komunistyczna panująca w Europie Wschodniej głosiła, iż eksterminacja Żydów i unicestwienie ich świata były jedynie przyczynkiem do ogółu nieszczęść wojennych. W Niemczech ponazistowska trauma odsuwała od ludzi refleksję nad tym, co się stało. W wielu krajach milczeli także Żydzi.¹¹

”

W podobnym tonie o milczeniu Ocalonych w Izraelu pisała Richelle Budd Caplan, upatrując jego źródeł w sprzeczności zachodzącej między tym, co przeżyte – Holokaust, i tym, co na horyzoncie – nowe społeczeństwo, silne państwo, które przez pierwsze dziesięciolecia po II wojnie światowej

⁹ Vide: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, pod red. T. Majewskiego i A. Zeidler-Janiszewskiej, Łódź 2011.

¹⁰ Vide: M. Bugajewski, *Brzemień przeszłości...*

¹¹ R. E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, przeł. A. Nowakowska, Sejny 2004, s. 20-21.

zdawało się odrzucać pamięć Shoah jako nieprzystającą do nowego mitu założycielskiego Izraela.¹² Na niepamięć Zagłady i jej przyczyny w powojennych Niemczech, Izraelu i Stanach Zjednoczonych wskazywał też Sławomir Sierakowski. Niemcy – pisał – chcieli jak najszybciej uporać się z naziistowską przeszłością, w Izraelu Zagłada nazbyt kojarzyła się z „typową żydowską pasywnością”.¹³ O Zagładzie nie dyskutowali też nadto Amerykanie, dla których wiążący w tamtym czasie był mit zwycięstwa i rozwoju.¹⁴ Problem Holokaustu i pamięci jego ofiar skomplikował także zimnowojenny układ, w którym Niemcy zostały sojusznikiem Ameryki.¹⁵ Te i inne wypowiedzi na temat milczenia o Holokauście w pierwszych dziesięcioleciach po II wojnie światowej, znajdują wyjaśnienie także w sferze psychologii. Psychiatrzy katastrof i psycholodzy wskazują, obok społecznego i politycznego, także jednostkowy wymiar doświadczenia Zagłady i związanego z nim milczenia, które w ostatecznym rozrachunku brało się nie tylko z polityki zapomnienia prowadzonej przez poszczególne państwa i polityków. Było ono również skutkiem milczenia poszczególnych osób niezdolnych podzielić się doświadczeniami cierpienia i śmierci, ale także winy i kary – doświadczeniami, które zamykając usta, nie przestały jednak działać. Zdaniem psychologów i psychiatrów milczenie / zapomnienie – funkcjonując równie intensywnie jak pamięć – obraca

¹² R. B. Caplan, *Nauczanie o Shoah w Izraelu*, w: *Holokaust – lekcja historii. Zagłada Żydów w edukacji szkolnej*, pod red. J. Chrobaczyńskiego i P. Trojańskiego, Kraków 2004, s. 84 i n.

¹³ S. Sierakowski, *Holokaust i globalizacja. Pamięć ponad granicami*, „Rzeczpospolita” 2003 (wydanie z 4 grudnia).

¹⁴ R. B. Caplan, *Nauczanie o Shoah w Izraelu...*; vide też: T. Snyder, *Obca i niezrozumiała historia Europy Wschodniej*, przeł. A. Brzeziecki, „Nowa Europa Wschodnia” 2008, nr 1; idem, *Holocaust: the ignored reality*, „The New York Review of Books” 2009 (wydanie z 16 lipca).

¹⁵ Vide: S. Sierakowski, *Holokaust i globalizacja...*

się przeciw człowiekowi i jego doświadczeniu przeszłości. Jest też znacznie mniej przewidywalne niż pamięć, ponieważ – w przeciwieństwie do milczenia – wszelkie próby wypowiedzenia wspierają proces terapeutyczny. W takim ujęciu pisze o pamięci / zapomnieniu Marianne Hirsch, posługując się kategorią postpamięci, a także Maria Orwid, nazywając to doświadczenie posttraumą.¹⁶ Hirsch skupia się na wskazaniu negatywnych skutków postpamięci, Orwid na przyczynach, jakie leżą u podstaw zachowań posttraumatycznych. Obie autorki są zgodne, że zarówno postpamięć, jak i posttrauma muszą być poddane przepracowaniu zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. W tym sensie, jakkolwiek pamięć Shoah pozostaje w gestii całej ludzkości, to jej praca w równej mierze zależy też od poszczególnych aktorów społecznych, zdolnych tę pracę przekształcić w konkretne działania, za które odpowiadają oni osobiście zarówno w sensie prawnopolitycznym, jak i etycznym.¹⁷

Druga faza w historii pamięci Zagłady wiązała się z przerwaniem milczenia na jej temat. Niemały udział w tym procesie miało – wyjąwszy wybranych intelektualistów i artystów, którzy zrobili to znacznie wcześniej – pokolenie 1968 roku. Postulat emancypacji jednostki, odniesiony także do Holocaustu, wiązał się z niespotykaną wcześniej aktywnością na rzecz upamiętniania Zagłady nie tylko przez Ocalałych i ich następców, ale teraz także przez następców i spadkobierców

¹⁶ M. Hirsch, *Surviving images. Holocaust photographs and the work of post-memory*, w: *Visual culture and the Holocaust*, red. B. Zelizer, New Brunswick 2001, s. 215-246 oraz M. Orwid, *Psychospołeczna perspektywa Holocaustu*, w: *Holokaust – lekcja historii...*, s. 76-79. Vide: J. Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004.

¹⁷ Vide: *Zrozumieć Zagładę. Społeczna psychologia Holocaustu*, red. nauk. L. S. Newman, R. Erber, przeł. M. Budziszewska, A. Czarna, A. Wójcik, E. Dryll, Warszawa 2009.

sprawców zła (świadków zastępczych kolejnego stopnia), przez pokolenie, którego świadomość zmieniała się wraz z pytaniem o udział ich najbliższych w tamtych wydarzeniach i o ich wpływ na teraźniejszość. Pojawiwszy się wraz z rewoltą lat '60, pokolenie to zdobyło sobie stopniowo przywilej samostanowienia, a zarazem przyjęło na siebie odpowiedzialność (często wbrew woli i za cenę szoku) za to, co otrzymało w spadku po przeszłości. Długoterminowe skutki tamtego przebudzenia młodych sprowadziły świat, zwłaszcza zaś demokrację, na nowe tory. Okazała się ona teraz polem działania jednostek refleksyjnych, dla których pojęcie wspólnoty wiązało się niemal wyłącznie ze wspólnotą płynnych podmiotów. W dziejach pamięci Shoah była to sytuacja nowa. Proces, który uwolniwszy jednostki spod przemożnej siły systemu (dominacji państwa odpowiedzialnego za pamięć zbiorową), dopuścił je – tu wielki udział miał rozwój nowych mediów – do sfery publicznej. Dyskurs publiczny przesiąknięty indywidualizmem zwrócił się więc ku psychologii, filozofii, etyce i sztuce, które, podobnie jak wcześniej historia, socjologia czy politologia, dostarczyły języka debaty publicznej, kształtującej obywatela jako wrażliwy i niepowtarzalny byt, identyfikujący się ze zbiorowością przede wszystkim poprzez wybór wspólnych wartości. W tym kontekście po raz wtóry powróciło pytanie o przedstawienie Zagłady, tym razem w związku z gwałtownie różnicującymi się preferencjami (wrażliwościami) aktorów społecznych.¹⁸ Z punktu widzenia następców i spadkobierców pamięci Holokaustu zyskał więc Shoah na wyrazistości (a także dramatyczności), coraz częściej ujmowany jako doświadczenie graniczne, jako osobista

¹⁸ Więcej: *Rewolucje 1968*, Warszawa 2008. Także: *Maj '68. Rewolta*, pod red. D. Cohn-Bendit i R. Dammann, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Warszawa 2008.

tragedia i relacja o niej oraz osobisty stosunek następców do historii ich poprzedników. Pluralizacja i indywidualizacja dyskursu o Holokauście uczyniła zarazem jego doświadczenie i wiedzę o nim własnością wolnych podmiotów, co doprowadziło do ożywionej dyskusji na temat ochrony pamięci Zagłady jako obowiązku, który spoczywa z jednej strony na poszczególnych osobach, ale z drugiej – na całej ludzkości.¹⁹ Reakcją na ten proces są obostrzenia prawne, nakazujące należyłą troskę o historię i pamięć Holokaustu, a także długofalowe zmiany w obrębie edukacji oraz narastające zjawisko praktykowania pamięci Holokaustu jako działań z pogranicza nauki, polityki, edukacji i sztuki, prowokujące do sporów, w tym też do dyskusji o prawie do spuścizny żydowskiej osób wywodzących się z innych kręgów kulturowych.

Tak oto stanęliśmy wobec przemożnej siły wspomnienia, które raz wprowadzone w ruch, publicznie wypowiedziane, wywołuje potrzebę już nie tylko podjęcia tego dziedzictwa / brzemienia, ale także zrobienia z nim czegoś na przyszłość. Nazbyt pospieszne, choć nie bez racji, twierdzenia o końcu historii w społeczeństwach dojrzałych demokracji tracą na sile właśnie w związku z żywą pamięcią Holokaustu, a wraz z nim z pamięcią innych rzezi i mordów, innych niesprawiedliwości, których ofiarami byli w przeszłości niewolnicy, mniejszości etniczne i religijne, kobiety, dzieci, więźniowie polityczni itd.²⁰

¹⁹ B. Koss-Jewsiewicki, *Praca pamięci – stosunek do przeszłości i obecność minionego*, przeł. M. Bugajewski, „Wiadomości Historyczne” 2008, nr 5, s. 16-24.

²⁰ W przywoływanym wyżej tekście B. Koss-Jewsiewicki dokonuje porównań między tradycją upamiętniania Holokaustu w Europie i amerykańską tradycją upamiętniania niewolnictwa, wskazując, w jaki sposób leżące u podstaw tych tradycji wydarzenia organizują / mogą organizować dziś świadków historii i ich następców w pracy nad upamiętnieniem złej przeszłości.

Holokaust staje się więc, obok cierpienia, śmierci, niepowetowanej straty, także symbolem zła, które ludzkość wyrządza samej sobie. Nadto prowokuje on pytanie o żydowskie dziedzictwo w Europie, pozbawione dziś własnej wspólnoty, i o to, czy jego pamięć powinna być podejmowana jako pamięć Shoah, czy znacznie szerzej – jako dziedzictwo Żydów europejskich, dla którego Zagłada jest zdarzeniem granicznym nie tylko ze względu na ogrom cierpienia i stratę, jakie się z nią nadal wiązą, ale także ze względu na wielowiekową obecność żydowską na kontynencie i jej dojmujący dziś brak.

Ruth Ellen Gruber, podejmując zadanie krytycznego omówienia praktyk dziedziczenia tradycji żydowskiej przez współczesnych Europejczyków, widzi je raczej pozytywnie: z jednej strony jako wysiłek tworzenia „przestrzeni żydowskiej” pod niemal całkowitą nieobecność właściwej dla niej wspólnoty, a z drugiej – jako przejaw „bólów fantomowych”, odczuwanych przez Europejczyków po tym, jak zabrakło tu Żydów.²¹ Nie zmienia to faktu, że wielu tym praktykom, obok wartości, przyświecają także interesy²², że motywowane etycznie przypomnianie i upamiętnianie Holokaustu, jest też podejmowane z bardziej pragmatycznych powodów osiągnięcia zysków przez muzea, artystów, publicystów czy polityków.²³

Tymczasem, co ma znaczenie dla następców i spadkobierców dziedzictwa / brzemienia Shoah, ze sceny publicznej odchodzić zaczęli Ocaleni, a także współcześni

²¹ R. E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie...*, s. 58 (pojęcie „przestrzeni żydowskiej” zaczerpnięta R. E. Gruber od R. I. Cohen, *Jewish icons. Art and society in modern Europe*, Berkeley 1998).

²² M. Ziółkowski, *Zmiany systemu wartości*, w: *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, pod red. J. Wasilewskiego, Warszawa 2006, s. 154.

²³ Vide: R. E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie...*; A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

im świadkowie wojny, w tym Sprawiedliwi wśród Narodów Świata, z którymi możliwe było, jeśli nie dzielenie się doświadczeniem Shoah, to na pewno wymiana doświadczeń wojennych. Wraz z odchodzeniem tych pierwszych świadków, obowiązki świadczenia coraz częściej zaczęły brać na siebie osoby niemające nawet cienia podobnych doświadczeń, jakie stały za Ofiarami i Ocalonymi, za im współczesnymi, którzy zmierzyli się z tragedią wojny i jej skutkami.

W tym miejscu i czasie pojawiła się kwestia zastępczości w świadczeniu i związana z nią kategoria / rola świadka zastępczego. Rozpatrywana w szerokim spektrum wypowiedzi o Zagładzie – od świadectwa i historiografii, przez literaturę, sztuki plastyczne, muzykę, film, aż po teatr – kategoria / rola świadka zastępczego była reakcją na napięcie zachodzące między nieprzekazywalnością doświadczeń Holokaustu, z jednej strony, i poczuciem obowiązku dawania świadectwa, z drugiej.²⁴ Owo napięcie Michał Głowiński określił jako „wielkie zderzenie”, odwołując się do sformułowania zaproponowanego przez Władysława Panasę, ale – jak pisał – rozszerzając zakres tego „zderzenia” na język, który jego zdaniem, przynajmniej na początku, „poległ” w spotkaniu z Zagładą i jej doświadczeniem.²⁵ Nie wydaje się wielkim nadużyciem stwierdzenie, że w ten sam sposób „poległ” też teatr, a wcześniej dramat, o czym zwłaszcza traktuje mój tekst. Problem nie polegał przy tym tylko na formie, i nie tylko na tym, jak mówić o potwornościach Shoah, ale także na tym, kto ma prawo zabierać w tej sprawie głos.

²⁴ M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie...*, s. 204.

²⁵ *Ibidem*, s. 203. Głowiński odwołuje się do sformułowań i myśli W. Panasę *ze szkicu Zagłada od zagłady. Shoah w literaturze polskiej* (w: *idem, Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 93).

Tak więc na pytanie o to, jak mówić o Zagładzie, jaki dać wyraz jej doświadczeniu, nałożyło się drugie pytanie, a mianowicie, kto może to robić. Kto, jeśli nie jej Ofiary, a to przecież nigdy nie było możliwe? Kto, jeśli nie Ocaleni, ale wszak także i oni odchodzą?

Teatr świadczenia. Stosowność. Odpowiedzialność. Zaufanie. Więż

Gdy mowa jest o świadczeniu i zastępczości zwraca się uwagę na jego dwa wymiary. Pierwszy wiąże się z adekwatnością świadczenia, drugi z jego stosownością. Z perspektywy ponad siedemdziesięciu lat dzielących nas od Zagłady i wobec wielu różnych form jej przedstawiania w sztuce, w tym w teatrze czy szerzej widowisku, aktualna pozostaje zwłaszcza kategoria stosowności. Jak pisze Michał Głowiński, stosowność ma charakter zmienny, determinowany oddaleniem od wydarzeń Holocaustu, ale także indywidualnym i zbiorowym praktykowaniem jego pamięci. Określa ją zespół reguł etycznych, ideowych i estetycznych – „tego, co zostało właściwie użyte, co znajduje się na właściwym miejscu”, a także dobry smak.²⁶ Zmienność cech określających, co w danym miejscu i czasie jest stosowne, a co nie, sprawia, że jest to – jak zauważa Głowiński – kryterium użyteczne raczej do waloryzowania konkretnej wypowiedzi, konkretnego dzieła, niż uniwersalne narzędzie oceny wszystkich wypowiedzi artystycznych na temat Holocaustu.²⁷

Kryterium stosowności wiąże z odpowiedzialnością i zaufaniem. Odpowiedzialność odsyła nas do służebności

²⁶ M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie...*, s. 209.

²⁷ *Ibidem*, s. 209 i n.

Ofiarom Zagłady i Ocalonym, a więc tym, w imieniu których zabieramy głos. Jak pisze Jan Assmann:

zmarły zawdzięcza swe życie zdecydowanej woli zbiorowości, która postanowiła nie wydawać go na pastwę zapomnienia, lecz przez pamięć zachować jako członka wspólnoty i włączyć do teraźniejszości.²⁸

”

To, jak to robimy, zależy jednak wyłącznie od nas. Zmarli bowiem bronić się już nie mogą. Również zaufanie odsyła nas do tych, w zastępstwie których zabieramy głos. Dotyczy ono jednak także współczesnych adresatów świadczenia i wymaga poinformowania ich, że nasze świadczenie ma charakter wyłącznie zastępczy.²⁹

Wpisany w praktyki artystyczne, ale także historiograficzne, potencjał świadczenia wnosi w nie, jak zauważa Maciej Bugajewski, wartość dodaną, jaką jest wytwarzanie szczególnego rodzaju więzi społecznej – wspólnoty komunikacyjnej, która działa „tu i teraz” pod nieobecność wspólnoty doświadczenia.³⁰ Ten potencjał więziotwórczy jest tym skuteczniejszy – a wziąć trzeba tu pod uwagę fakt, że akt składania świadectwa, także zastępczego, cechuje pewna pierwotna teatralność – im mocniej na plan pierwszy wysuwa się sam ten akt i jego funkcja emotywna, a dopiero w dalszej kolejności gra rolę jego treść i funkcja poznawcza. Już tylko z tego powodu teatr zdaje się być predestynowany do roli miejsca i środowiska, gdzie pracuje pamięć Zagłady. Z drugiej

²⁸ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, wstęp i red. nauk. R. Traba, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 49.

²⁹ Vide: E. Domańska, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005; *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002.

³⁰ M. Bugajewski, *Brzemie przeszłości...*, s. 200.

strony i także w odniesieniu do teatru i widowiska, nie brakuje kontrowersji na temat stosowności tej formy przedstawiania i / lub reprezentacji Shoah. Pisze o nich obszernie Grzegorz Niziołek, autor rozważań o przedstawieniu teatralnym jako świadectwie.³¹ Swoją wywód rozpoczyna od przytoczenia tego miejsca kanonicznej już pracy *Staging the Holocaust* Claude'a Schumachera³², gdzie Schumacher wyraźnie odróżnia składanie świadectwa od przedstawiania świadectwa w teatrze i gdzie rozdziela „porządek obecności” świadka od „porządku reprezentacji” w teatrze.³³ Jak pisze dalej Niziołek:

O teatrze myśli się tutaj wyłącznie w kategoriach jego bardzo ograniczonych możliwości tworzenia reprezentacji konkretnych doświadczeń historycznych. Nieodwołalnie zostaje w takim ujęciu zerwana więź między aktem teatralnej reprezentacji a sytuacją dawania świadectwa.³⁴

””

Tymczasem, o istocie teatru stanowi właśnie sytuacja dawania świadectwa – czas, miejsce, forma, wspólnota, w ramach której ktoś: Świadek-aktor, zabiera głos w imieniu nieobecnego lub użycza mu głosu i ciała.³⁵ Richard Schechner wśród licznych funkcji widowisk wymienia także tożsamościową i integrującą.³⁶ Funkcja tożsamościowa i integrująca teatru, „dramat społeczny” u Viktora Turnera, służy zespole- niu wspólnoty w obliczu przeżywanego przez nią kryzysu,

³¹ G. Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo. Polski teatr wobec Zagłady*, w: *Pamięć Shoah...*, Łódź 2011, s. 943-960.

³² C. Schumacher, *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*, red. C. Schumacher, Cambridge & New York 1998, s. 4 (podaję za: G. Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo...*, s. 943).

³³ G. Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo...*, s. 943-944.

³⁴ *Ibidem*, s. 944.

³⁵ *Ibidem*, s. 943-960.

³⁶ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 61.

który rozpoznaje ona zarazem jako własny i obcy.³⁷ Dramat społeczny służy więc – jak ujmuje to Reinhard Kosseleck – rozpoznaniu napięcia między przestrzenią doświadczenia i horyzontem oczekiwań, zaś widowisko kulturowe – ponownemu zawiązaniu relacji między tymi obszarami na poziomie, na którym możliwe stanie się odnowienie *communitas*.³⁸

W zakreślonej przez antropologów teatru tradycji termin widowisko obejmuje praktyki, których granice wyznacza z jednej strony teatr i inscenizacja, a z drugiej rytuał.³⁹ Aktor / aktor społeczny jako świadek zastępczy ujawnia się w przestrzeni pomiędzy tymi dwoma formami widowiska. O tym, że jest on / może być świadkiem zastępczym, decyduje relacja, w jakiej pozostaje ze wspólnotą doświadczenia, jak Ocaleni czy Sprawiedliwi dzielący przynajmniej częściowo doświadczenie Zagłady z jej Ofiarami lub członkowie rodzin dzielący żywą pamięć z pokoleniem poprzedników – bezpośrednich świadków wojny.⁴⁰ Relacja ta może mieć różny charakter, co sprawia, że w przypadku każdego widowiska z osobna konieczne jest ponowienie pytania o stopień nasycenia działań jego aktorów / aktorów społecznym świadczeniem oraz o mniej lub bardziej performatywny (sprawczy) charakter tego świadczenia. Sprawczość świadczenia teatralnego umocowana jest – by posłużyć się formułą Marty Steiner – w „pakcie o niekwestionowaniu świata przedstawionego”, fundowanym na obietnicy, jaka tkwi w niemal każdym widowisku,

³⁷ V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

³⁸ Vide: R. Kosseleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (referują za: M. Bugajewski, *Tradycja w „Temps et récit” Paula Ricoeura, w: Krajowość – tradycje zgody narodów w dobie nacjonalizmu*, pod red. J. Jurkiewicza, Poznań 1999, s. 143-158).

³⁹ J. Wachowski, *Rytuał a teatr czyli o drogach myślenia*, Gniezno 2004, s. 148 i n.

⁴⁰ Ibidem.

a mianowicie, że to, czego jesteśmy uczestnikami, czego doświadczamy, jest nie tylko prawdopodobne⁴¹, nie tylko stosowne, ale także – parafrazując Patrice Pavis’a – „coś ze mną robi”.⁴² Jeśli bowiem – pisze Artur Duda – „w jakiś sposób uda się wprowadzić w ramy spektaklu rzeczywiste działania lub słowa w pełnej mocy performatywnej, proporcje iluzji i rzeczywistości zmieniają się na korzyść tej drugiej, [a] bycie sobą zastępuje formy imitowania, udawania”.⁴³ Dla Dudy to właśnie teatr jest dobrym punktem wyjścia do rozważań na temat nieoczywistego statusu aktora / aktora społecznego, a zatem także na temat jego statusu świadka zastępczego.⁴⁴

Nie jest przypadkiem, że w czasie, gdy na scenie publicznej pojawił się problem Holokaustu, jego świadków, pamięci, przedstawień, reprezentacji, performansów, w teatrze światowym stanęła kwestia tak zwanego „teatru aktora”, a chwilę później także społecznej funkcji teatru, zainteresowania ludzi teatru problemami społecznymi, ich angażowania się w życie wspólnot, w których bliskości działali.⁴⁵ Dla wielu eksperymentalnych grup teatralnych teatr stał się formą życia i drogą do samodoskonalenia, instytucją kulturową wspierającą wspólnotę w jej dążeniu do samookreślenia, scalającą i służącą manifestowaniu tożsamości. Wiążące dla tej fazy poszukiwań było odrzucenie tekstu dramatycznego, odejście od fikcji na rzecz kreowania rzeczywistych sytuacji – otwarcie

⁴¹ M. Głowiński pisze wprost o kryzysie tej Arystotelejskiej kategorii, który nastąpił właśnie wobec doświadczenia Holokaustu (idem, *Wielkie Zderzenie...*, s. 206).

⁴² P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, red. nauk. D. Ratajczak, Warszawa 2011, s. 409.

⁴³ A. Duda, *Teatr rzeczywistości. O iluzji i rzeczywistości w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, s. 246.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Vide: H. -T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2009; E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.

przedstawienia na to, co spontaniczne i przygodne oraz wynikające z tego faktu, postępujące wraz z rozwojem akcji widowiska, wspólne aktorom i widzom ustanawianie jego sensu przez współdziałanie.⁴⁶ Zmianie uległa konstrukcja przestrzeni teatralnej, teraz – *enviromentalnej*, otwartej, codziennej, heteronomicznej, oraz konstrukcja czasu, teraz – rozchodzenie się czasu dramatu, widowiska, opowieści, postaci, aktora, aktora społecznego.⁴⁷ Wraz z rosnącą popularnością społecznych odniesień do przeszłości zaczęły się rozwijać również ich widowiskowe formy – określane w polskiej literaturze jako „ponowoczesne spektakle społeczne”⁴⁸, „widowiska przeszłości”⁴⁹, „wydarzenia wizualne”⁵⁰, „sztuka jako podróż do przeszłości”⁵¹, wreszcie jako „teatr świadectwa”⁵². Stąd już bardzo blisko było do wyjścia teatru poza teatr, a także do licznych teatralizacji czy performizacji przestrzeni muzealnych, archiwów, miejsc pamięci, miejskich przestrzeni historycznych, do afirmacji przeszłości jako jej widowiska.

Lubelskie performanse pamięci

Wszystko, o czym była mowa powyżej, dobrze oświetla inicjowane przez Bramę lubelskie performanse pamięci, których

⁴⁶ Ibidem; vide też: P. Pavis, *Współczesna inscenizacja...*

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ A. Skórzyńska, *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Poznań 2007.

⁴⁹ I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989-2009)*, Poznań 2010.

⁵⁰ A. Szpociński, *Widowiska przeszłości. Pamięć jako wydarzenie*, w: *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*, pod red. E. Hałas, Kraków 2012, s. 63-75.

⁵¹ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.

⁵² G. Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo...*

historia ma swój początek w latach '90 zeszłego wieku i ściśle wiąże się z działalnością Teatru NN, a dziś także licznych pracowników dokumentacji i animacji kultury historycznej w ramach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Historia performansów poświęconych Zagładzie zaczyna się nieco później – na przełomie wieków XX i XXI.⁵³ Były wśród nich: Misteria „Dzień Pięciu Modlitw” i „Jedna Ziemia – Dwie Świątynie” z roku 2000, Misterium „Poemat o Miejscu” zrealizowane w roku 2002 i 2004, Misterium „Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła” w 2008 roku, cykliczne Misterium „Światła i Ciemności” zainaugurowane w roku 2002 i powtarzane w kolejnych latach, oraz – również cykliczne – „Listy do Getta”, „Listy do Ochronki” i „Listy do Henia”, Misterium „Lublin. 43 tysiące” realizowane od roku 2015, wreszcie wystawa „Elementarz” przygotowana w baraku numer 53 na Majdanku i otwarta w roku 2003.

Performanse pamięci. Powoływanie świadków zastępczych

Nie byłoby w Lublinie „Dnia Pięciu Modlitw”, gdyby wezwani do udziału w ekumenicznej modlitwie na terenie dawnego obozu na Majdanku lublinianie odmówili w nim udziału. Nie byłoby możliwości przywołania pamięci konkretnych więźniów obozu, gdyby uczestnicy „Dnia Pięciu Modlitw” odmówili spotkania z Ocalonymi i wysłuchania ich relacji. Nie byłoby tego Misterium, gdyby mieszkańcy Lublina nie podjęli specjalnie dla nich przygotowanych tabliczek z losowo wybranymi numerami więźniów obozu, aby następnie, o ile tylko zechcieli, pójść do archiwum Muzeum na Majdanku

⁵³ P. P. Reszka, T. Pietrasiewicz, *Uratować choćby cień...*, s. 12.

i uzyskać szczegółowe informacje o osobach kryjących się za tymi numerami.⁵⁴

W ten sam sposób widowiskową wspólnotę pamięci ustanawiali uczestnicy misterium „Jedna Ziemia – Dwie Świątynie”, a wśród nich Ocaleni i Sprawiedliwi wśród Narodów Świata i / lub ich potomkowie. Dwa szpalery ludzi, po dwóch stronach ulicy, ciągnęły się wtedy od pustego placu po lubelskiej synagodze do pustego placu po kościele farnym. W miejscu synagogi stał rabin Michael Schudrich, w miejscu kościoła – arcybiskup Józef Życiński. Obaj w tym samym czasie wykopali kilka garści ziemi, którą następnie w glinianych naczyniach przekazali ludziom stojącym w szpalerach. Naczynia przekazywane były z rąk do rąk w kierunku Bramy Grodzkiej. Kiedy ziemia w naczyniach trafiała do rąk Ocalonych lub Sprawiedliwych, w eter płynęły ich wspomnienia. Gdy oba naczynia znalazły się w przejściu Bramy Grodzkiej, przyniesioną w nich ziemię wymieszał katolicki ksiądz żydowskiego pochodzenia – Romuald Jakub Weksler-Waszkinel.⁵⁵ Następnie dwoje młodych ludzi – z Polski i Izraela – posadziło w tej wymieszanej ziemi dwa szczepy winnej latorośli, jeden przywieziony z Izraela, drugi pochodzący z Lublina.⁵⁶

Do widowiskowej wspólnoty pamięci nawiązywało też Misterium „Poemat o Miejscu”. Na lubelskim Podzamczu – gdzie rozciągała się ongiś dzielnica żydowska – po zmierzchu, przy wygaszonych światłach, strzeliły w niebo świetlne

⁵⁴ Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990-2010. *Artystyczne i amatorskie działania w przestrzeni miasta związane z pamięcią*, Lublin 2010, s. 37-38.

⁵⁵ Ibidem, s. 21-22. Ksiądz Romuald Jakub Weksler-Waszkinel jako dziecko trafił do wileńskiego getta. Uratowany przez rodzinę Waszkinelów, o swoim żydowskim pochodzeniu dowiedział się wiele lat później, długo po przyjęciu święceń kapłańskich. Vide: M. Witan, *Rozmowy istotne*, Warszawa 2006.

⁵⁶ T. Pietrasiewicz, *Brama Grodzka – Kręgi Pamięci...*, s. 7-19.

słupy. Umieszczone w studzienkach kanalizacyjnych reflektory sprowadzały uczestników widowiska do miejsc-punktów na placu pod Zamkiem, gdzie mogli wysłuchać odtworzonych nagrań „opowieści mieszkańców Lublina o dzielnicy żydowskiej i jej Zagładzie”.⁵⁷ O ile w misterium „Jedna Ziemia – Dwie Świątynie” kluczowe było to, co na lubelskiej ulicy zdarzyło się „tu i teraz” – ludzie-świątynie postawieni wobec braku świątyń-budynków, o tyle w „Poemacie o Miejscu” zdarzyła się sytuacja odwrotna. Strefa światła, jakkolwiek prowadziła uczestników misterium, to jednak nie ich oświeślała, nie ich wydobywała z mroku, ale siebie samą i swoją własną nieobecność, nieobecność życia, które było tu przed laty, i pustkę miejsca po tym życiu. Nieobecność i pustka oddane zostały we władanie narratorek i narratorów, którzy wcześniej złożyli relacje o dawnym Lublinie dokumentalistom z Bramy Grodzkiej, a teraz, w ramach Misterium, zagościli także wśród mieszkańców miasta jako świadkowie zastępczy – przewodnicy po Utraconym.

Przywrócić imię...

Wśród lubelskich performansów pamięci są i te, których celem nadrzędnym jest przywracanie imion nieobecny. Już w misterium „Dzień Pięciu Modlitw” była szansa, by przywrócić imię konkretnej ofierze Zagłady, postępując od wrytego na glinianej tabliczce numeru nadanego jej w obozie do jej pełnej identyfikacji na podstawie dokumentów przechowywanych w archiwum Muzeum na Majdanku.

Przywracanie imion towarzyszyło też innym widowiskom. Z misteriów „Światła i Ciemności” z jednej strony i z akcji

⁵⁷ Ibidem, s. 47-49.

„Listów do Getta” z drugiej, gdy animatorzy i dokumentaliści Bramy, często w jednej osobie, zbadali archiwa, żeby odtworzyć listę przedwojennych mieszkańców późniejszego getta w Lublinie, narodził się w roku 2005 pomysł, by każdego 16 marca, czyli w rocznicę likwidacji lubelskiego getta, odczytywać w Bramie Grodzkiej nazwiska jego mieszkańców. Tego właśnie dnia uczęszczane na co dzień przejście w Bramie zyskuje nowy charakter. Staje w nim Radio Teatru NN. Z radia płyną odczytywane przez lektora żydowskie imiona i nazwiska. Radio milknie jednak, gdy tylko znajdzie się ktoś, kto zechce wziąć do ręki jedną z licznych kartek z tymi nazwiskami i odczytać je na żywo. Ochotników nie jest zbyt wielu, ale do zmięzchu przychodzą tu przyjaciele Bramy, studenci, czasem uczestnicy wycieczki po Lublinie, a po południu także uczniowie lubelskich szkół.

W archiwum Bramy swoją teczkę ma każdy dom dawnej dzielnicy żydowskiej. W każdej z ponad tysiąca takich teczek, obok opisu mieszkania, jest też wykaz lokatorów. Ale dziś, wraz z rozpoczęciem Misterium „Lublin. 43 tysięcy” swoją teczkę mają tam również wszyscy lublinianie pochodzenia żydowskiego – zarówno osoby znane z imienia i nazwiska, pojawiające się w dokumentach i wspomnieniach, jak i te, które są gdzieś jedynie wzmiankowane, a wystarczy już najdrobniejsza wzmianka. Tomasz Pietrasiewicz mówi o tym tak:

Jest na przykład relacja, Polka widzi pociąg, który wiezie lubelskich Żydów do obozu zagłady. W zakratowanym okienku jednego z wagonów miga jej twarz mężczyzny, ma podbite oko albo wcale go nie ma, obok widać twarz dziecka. Wycinamy ten fragment relacji. Jedna teczka jest dla mężczyzny z podbitym okiem, druga dla dziecka.⁵⁸

””

⁵⁸ P. P. Reszka, T. Pietrasiewicz, *Uratować choćby cień...*, s. 13.

Te teczki, niezwykle ascetyczne, układają się w pomieszczeniach Bramy w rzędy regałów, otulających surowe ściany kolejnych pomieszczeń. Podobnie jak teczki w archiwum Historii Mówionej i stanowiska dla czytających, są to ciche, spokojne, intymne miejsca spotkania, równie otwarte na badaczy, jak i na tych, których poruszy harmonia form, kształtów i ciszy panująca w tym niecodziennym miejscu.

Życie, które poprzedzało...

W poszukiwaniu, opracowywaniu i przywracaniu historii życia lubelskich Żydów nie mały udział mają performanse, dla których wspólnym mianownikiem jest cykliczne pisanie listów do nieobecnych mieszkańców lubelskiego getta, do dzieci z dawnej żydowskiej Ochronki dla Sierot i Starców, do Henia Żytomirskiego.

Począwszy od roku 2001, w każdą kolejną rocznicę likwidacji lubelskiego getta, czyli 16 marca, i od roku 2005, w „Dzień Pamięci o Holokauście i Przeciwdziałaniu Zbrodniom przeciw Ludzkości”, czyli 19 kwietnia, animatorzy Bramy inicjują działanie nazwane „Listami do Getta”, zaś od roku 2002 „Listami do Henia”.⁵⁹ Zasadniczy scenariusz jest zawsze ten sam: pisanie listów do bohaterów minionych wydarzeń, ale już jego kolejne edycje różnią się od siebie. Realizowane są w odmiennych przestrzeniach miejskich i adresowane do kolejnych grup odbiorców. Angażują nowych uczestników, na różne sposoby animują sam akt wysyłania listów – od korzystania z pośrednictwa poczty po wywieszanie listów na czerwonym sznurku łączącym Bramę Grodzką z dawną

⁵⁹ Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990-2010. Artystyczne i animatorские działania w przestrzeni miasta..., s. 55-57, 91-99.

żydowską Ochronką. Pierwsza edycja projektu – z roku 2001 – rozegrała się w ograniczonym gronie współpracowników Bramy. Trzydziestoosobowa ich grupa napisała i wysłała za pośrednictwem Poczty Polskiej listy pod przedwojenne adresy lubelskich Żydów. Dwadzieścia dziewięć listów powróciło do nadawców. Los jednego listu potoczył się inaczej. Autorzy projektu próbowali więc prześledzić jego historię. Wraz z dziennikarzami lokalnego radia Lublin udali się pod adres, na który list został wysłany, tam spotkali się z aktualnymi mieszkańcami domu i rozmawiali z nimi na temat historii jego dawnych żydowskich mieszkańców. Inicjatywa pisania listów, historia listu, który nie powrócił, jak i całej akcji, została następnie przedstawiona na antenie radiowej w formie reportażu.⁶⁰ Formułowane w nim refleksje autorów projektu, odślaniające kulisy przedsięwzięcia, a także sposób, w jaki przebiegała pierwsza edycja „Listów...”, wskazywały na moment graniczny tego działania, który z jednej strony wyznaczony został przez głęboko odczuty brak dostępu do przeszłości, a z drugiej przez decyzję, by ów brak raz jeszcze przeżyć, listy bowiem wracają do nadawców z adnotacjami: „adresat nieznany”, „nie ma takiego adresu”, „nie dotyczy”, „przy ulicy Zamkowej w Lublinie nie ma numeru 2”, „przy ulicy Browarnej nie ma żadnego adresu”.

Kolejne edycje „Listów...”, zachowując pierwotne nawiązanie do sztuki poczty i dramy, uwzględniały nowych adresatów,

⁶⁰ Reportaż *Listy do getta* – w którym o projekcie opowiadają Beata Markiewicz i Tomasz Pietrasiewicz – zrealizowany został przez M. Kamińskiego (Radio Lublin). Płyta CD zawierająca reportaż (oraz wybór z ponad 200 relacji o przedwojennym Lublinie, zebranych w ramach realizowanego w Bramie programu *Historia Mówiona*) stanowi integralną część monograficznego zeszytu czasopisma „Scriptores” 2003, nr 2 (28): *Ścieżkami pamięci* (nagranie dostępne jest też w witrynie internetowej Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

w tym Henia Żytomirskiego, chłopca, którego biografię udało się pracownikom Bramy odtworzyć i opublikować w postaci małej książeczki.⁶¹ Wraz ze zmianą adresatów listów i terminu kolejnych edycji projektu zmieniała się też jego lokalizacja, a co za tym idzie, jego komunikacyjny zasięg. O ile więc pierwsza edycja rozegrała się przede wszystkim pomiędzy współpracownikami Bramy i pracownikami poczty, nabierając rozgłosu dopiero podczas jej podsumowania na antenie radiowej, o tyle kolejne akcje – dedykowane mieszkańcom getta, czy dzieciom z żydowskiej Ochronki – przekroczyły ramy poczty i zwykłego obiegu korespondencji, wyszły poza sale spotkań i objawiły się w przestrzeni miejskiej, gdy, jak to miało miejsce w przypadku „Listów do Ochronki”, ich autorki i autorzy zgromadzili się wzdłuż czerwonej nici, do której przypięli swoje listy.

Fakt, że kolejne edycje pisania listów, „Listy do Henia”, stały się miejskim happeningiem, był więc naturalną konsekwencją widowiskowego zagospodarowywania przestrzeni publicznej i dzielenia się osobistymi doświadczeniami twórców projektu z mieszkańcami miasta. „Listy do Henia” są pisane i wrzucane do specjalnej skrzynki pocztowej, ustawianej corocznie przy wejściu do jednego z lubelskich banków przy Krakowskim Przedmieściu. Budynek ów ma przy tym znaczenie szczególne, przed nim bowiem wykonano ostatnie zdjęcie chłopca (lato roku 1939), które zachowało się do dziś. W dzień pisania listów przy banku staje więc skrzynka pocztowa, fotografia małego Henia Żytomirskiego (powiększona tak, by postać chłopca miała naturalne rozmiary), tablice z informacją o Heniu i wskazaniem na jego historię, skojarzoną z ogólniejszą historią getta i Zagłady, a także

⁶¹ T. Pietrasiewicz, *Henio. Historia jednego życia*, Lublin 2005.

stolik z kopertami, kartkami papieru, pieczęcią poczty Teatru NN, by każdy, kto zechce napisać list, mógł to uczynić na miejscu, a następnie go wysłać. Tak pomysłana akcja przez kilka godzin skupia uwagę uczestników i przechodniów. Do ich dyspozycji pozostają wolontariusze, którzy udzielają stosownych informacji, odczytują cyklicznie historię Henia przez megafon, a wybrani spośród nich, co roku kto inny, koncertują przed bankiem, upamiętniając ofiary Holokaustu. W godzinach popołudniowych, a więc po zakończeniu nauki w szkole, pod bank przychodzi uczniowie lubelskich szkół, by wrzucić do skrzynki listy, które napisali uprzednio. Akcja w roku 2007, w której uczestniczyłam, kończyła się przemarszem po Lublinie śladami Henia Żytomirskiego, złożeniem kwiatów pod pomnikiem Ofiar Getta, spotkaniami z ludźmi, którzy bądź to pamiętają dawniejsze żydowskie czasy w Lublinie, bądź – jak to się zdarzyło tym razem – ze studentem mieszkającym w kamienicy, która ongiś była domem rodziny Żytomirskich i który zorientowawszy się w historii miejsca, przygotował także swój list i odczytał go uczestnikom marszu. Popołudniowy przemarsz nie był jednak końcem działania. Podobnie jak wszystkie poprzednie, także i to bowiem toczyło się dalej, gdy listy trafiały na pocztę, a następnie powracały do nadawców ze stosownymi adnotacjami, raz jeszcze przypominając historię chłopca wraz z doznaniem i refleksjami, jakie towarzyszyły temu działaniu.

Inauguracji „Listów do Henia” towarzyszył jeszcze inny performans, przybliżający historię chłopca, tym razem w kontekście historii czwórki innych dzieci – ofiar Majdanka, bohaterki i bohaterów wystawy „Elementarz”, stworzonej w baraku nr 53 obozu na Majdanku. Wystawa składa się z dwóch wyraźnie od siebie oddzielonych części. Pierwsza nosi tytuł „Świat Elementarza” i odnosi się do jego dwóch

różnych wymiarów – radykalnie różnych zwłaszcza w kontekście Zagłady. Pierwszy pozostaje w związku z normalnym trybem uczenia się i z tym elementarzem, który, wprowadzając dziecko w świat społeczny, w kulturę i język, rysuje ten świat jako dobry i przyjazny. Drugi wymiar powiązany jest z faktem, że dzieci, które powinny pójść do szkoły, wraz z wybuchem wojny trafiły najpierw do getta, a potem do obozu koncentracyjnego, w sam środek zła, cierpienia i śmierci. Ten drugi elementarz otwiera „Świat Obozu”, w którym poznajemy losy lub relacje (zależnie od tego, czy mali więźniowie przeżyli obóz) Henia Żytomirskiego, Haliny Birenbaum, Janiny Buczek-Różańskiej i Piotra Kiriszczenko.⁶² W wywiadzie, który z Tomaszem Pietrasiewiczem przeprowadziła Anna Ziębińska-Witek, wyjaśniał on, że gdyby to było możliwe, to znaczy gdyby praktyka była inna, pozostawiłby przestrzeń obozu i wszystkie jego obiekty wolne od jakiegokolwiek interwencji. Zarazem jest to przestrzeń, gdzie prowadzi się badania naukowe, inscenizuje wystawy, uprawia turystykę historyczną, modli nad zbiorową mogiłą. Ingerencja w tkankę obozu jest więc już faktem, także – zresztą – w związku z obowiązkiem zapewnienia mu trwania jako obozu-świadczenia przeszłości, za którym stoi racja historii i związanej z nią wiedzy, gdy przedmiot, dokument, obiekt podtrzymują tę rację, opierając się procesom wyparcia i zapomnienia, ale też mitologizacji, sakralizacji i manipulacji przeszłością. Racja pamięci byłaby w tych okolicznościach nieco inna, związana z doświadczeniem i przeżyciem, które jakkolwiek odsyła do świadectw przeszłości, to zarazem potrzebuje czegoś jeszcze innego. Sam Tomasz Pietrasiewicz, argumentując wkroczenie na teren obozu, podobnie jak użycie na wystawie artefaktów zamiast obiektów, mówi o ucieczce

⁶² T. Pietrasiewicz, *Brama Grodzka – Kręgi Pamięci...*, s. 74.

od tradycyjnego uprawiania historii, niewystarczającego, jego zdaniem, aby poruszyć odbiorcę. Z tego też powodu dowartościowuje on relacje świadków zastępczych, określając je mianem współczesnych Ewangelii.⁶³

Od niewidzialnego miasta do Umschlagplatz

To, co latami zajmowało animatorów Bramy i towarzyszącą im wspólnotę uczestników ich licznych miejskich widowisk przeszłości, materializuje się i utrwała w przestrzeni miejskiej jako Szlak Pamięci „Lublin. Pamięć Zagłady”. Inauguruje go wizualna interwencja na terenie nieistniejącej już dzielnicy żydowskiej na Wieniawie. Dalej szlak wiedzie do miejsca egzekucji dzieci z Ochronki i ich opiekunek, do miejsca, gdzie ongiś znajdowało się szczątkowe getto na Majdanie Tatarskim, do nieistniejącej dzielnicy żydowskiej na Podzamczu, gdzie także było getto, i dalej obok miejsca po synagodze Maharszala aż do Umschlagplatz przy ulicy Zimnej.⁶⁴

Szlak „Lublin. Pamięć Zagłady” można przemierzać liniowo: postępując drogą, jaką przeszli ongiś tamtejsi Żydzi na Umschlagplatz (wstrzegając się jednak pokusy zbyt łatwego powtarzania tej drogi, identyfikowania się z Ofiarami), albo, co proponuję w dalszej części tekstu, punktowo: docierając do wybranych miejsc niewidzialnego miasta, wykrojonych z codzienności Lublina poprzez wizualne interwencje i w ten sposób trwale wpisanych w dzisiejszy krajobraz miasta.

⁶³ Vide: A. Ziębińska-Witek, „Elementarz” w Państwowym Muzeum na Majdanku, w: idem, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holocaustu*, Lublin 2011, s. 204-214 (zwłaszcza: s. 206); M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie...*, s. 205.

⁶⁴ Wg udostępnionego przez J. Zętar *Opisu projektu* (realizacja: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2016; idea, koncepcja przestrzenna i wizualna: Tomasz Pietrasiewicz; opracowanie architektoniczne: Pracownia Arkada – Renata Janusz, Małgorzata Szymanik).

Nieznana litera

W mieście, w którym chodziłam do szkoły średniej jest tak zwany Zielony Rynek, miejsce, które często przemierzałam jako dorastająca dziewczyna w drodze do kina, do domu towarowego, do słynnej w mieście cukierni i do nie mniej słynnego fryzjera „Francuza”. Murek wokół ryneczku wyłożony był nieforemnymi płytami, opatrzonymi zatartymi już znakami. Identyfikowałam je – prawda, że niewiele im się przyglądając – ze znakiem firmy, która wykonała płyty, a może z datami ich osadzenia w murze. Były to późne lata '70 i początek '80, o społeczności żydowskiej w mieście mówiło się niewiele lub wcale. Nawet dobrze zachowana, choć nieremontowana synagoga, nie skierowała moich myśli na tamte kamienne płyty, które dziś tworzą lapidarium – miejsce pamięci ostrowskich Żydów, w miejscu, gdzie mieściła się ich dzielnica. To wspomnienie mojej niewrażliwości na pismo Innego wraca do mnie za każdym razem, gdy napotykam coś, co mówi do mnie nieznaną literą. Wróciło też podczas rozmowy z Tomaszem Pietrasiewiczem, a potem podczas lektury projektu Szlak Pamięci „Lublin. Pamięć Zagłady”, i z uznaniem myślę o idei, aby trasę, którą przemierzali lubelscy Żydzi przed deportacją do obozu zagłady w Bełżcu, oznakować 21 betonowymi kubikami, na których obok tekstu, umieszczone zostały także metalowe opaski z wyciętą literą alfabetu hebrajskiego – „graficznie litery są powtórzeniem liter z *Księgi Zohar* wydrukowanej w drukarni obok synagogi Maharszala, gdzie rozpoczął się marsz na Umschlagplatz”.⁶⁵ Litery są rozmieszczone w przypadkowej kolejności, „jakby ktoś rozrzucił kasztę z czcionkami w prze-

⁶⁵ Ibidem.

strzeni miasta”.⁶⁶ Dla autorów projektu te rozrzucone litery to symbol „zniszczenia fundamentu kultury żydowskiej – słowa drukowanego, a jednocześnie koniec życia [...] społeczności żydowskiej w Lublinie”.⁶⁷ Dla mnie to także pamięć niepamięci – tej niepamięci, która kiedyś pozbawiła mnie pełni doświadczania świata, w którym żyłam.

Z perspektywy niewidzialnego

W projekcie „Lublin. Pamięć Zagłady” przewidziano też oznaczenie granic getta na Podzamczu czterdziestoma trzema płytami chodnikowymi w rozmiarach dopasowujących te płyty do już istniejących chodników i w kolorze wyróżniającym je spośród innych płyt. Czterdzieści trzy płyty symbolizują czterdzieści trzy tysiące Żydów zamieszkujących przedwojenny Lublin. Ten Lublin, który w swoich wcześniejszych projektach Brama określała – za Władysławem Panasem – niewidzialnym miastem. W przedsięwzięciach Pietrasiewicza to niewidzialne miasto było miastem ponawianym, ale nigdy nie utrwalonym w krajobrazie lokalnym inaczej, jak dzięki widowisku, którego czas i miejsce były jednak ograniczone do czasu i miejsca trwania teatru pamięci. Teraz to niewidzialne miasto stało się podskórne, a to dzięki ogromnemu muralowi (w listopadzie 2016 roku przyglądałam się procesowi jego tworzenia), wykonanemu na podstawie archiwalnych fotografii dokumentujących przedwojenny Lublin. Mural umieszczono na „100-metrowym wzmocnieniu wzdłuż brzegów rzeki Czechówki”.⁶⁸ Żeby go zobaczyć, trzeba spojrzeć w dół. Jest to

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

więc miasto nie tyle już niewidzialne, co właśnie podskórne.
Jak mówi Tomasz Pietrasiewicz:

Tu, gdzie płynie Czechówka, która przepływała kiedyś przez dzielnicę żydowską, wspomnienia o zniszczonej dzielnicy zostają na nowo wypłukane i naniesione na ścianę. Czarno-biały mural jest formą dokumentu, który zaświadcza o przeszłości. [...] stanowi kolaż zdjęć Stefana Kielszni, wykonanych na ulicach Nowej, Lubartowskiej i Kowalskiej w latach 30. XX wieku [...]. Widzimy szyldy w języku polskim i w jidysz, znajdujące się na ścianach starych kamienic. Ulicami spacerują ludzie, spoglądają także z wnętrz sklepów. Wśród nich znalazł się też spacerujący wraz z ojcem Henio Żytomirski oraz przypadkowa kobieta, pojawiająca się na dwóch zdjęciach Henryka Poddębskiego. Osoby, które mogły spacerować wtedy po Podzamczu.⁶⁹

”

Mural doskonale widać z wysoka, z perspektywy wielkiego nowoczesnego centrum handlowego, położonego po drugiej stronie wąskiej Czechówki, „przeglądającego się” w utrwalonej muralem handlowej ulicy „Lubartowskiej”, albo usługowej „Kowalskiej”, w tej czy innej dawnej lubelskiej ulicy, której kres poprzedziła śmierć spacerujących tam, załatwiających swoje codzienne sprawy, spokojnych, może nawet szczęśliwych, niczego nieprzeczuwających przedwojennych lubelskich Żydów. Są jak żywi. Aż chce się przyjąć na chwilę ich perspektywę, spojrzeć na nowoczesne centrum handlowe na przeciwległym brzegu Czechówki oczyma ojca Henia Żytomirskiego. Wystarczy tylko unieść głowę w górę i oto po rozświetlonych korytarzach centrum z punktami usługowymi, sklepami i barami, spacerują robiąc zakupy, oglądając wystawy lub oczekując na posiłek, spokojni, może nawet

⁶⁹ Ibidem.

szczęśliwi, niczego nieprzeczuwający dzisiejsi mieszkańcy miasta...

Dać rzeczy słowo. Umschlagplatz

Dwadzieścia lat zaangażowania ludzi Bramy w pracę na rzecz przywracania pamięci Żydów lubelskich – poczynając od zbierania wspomnień najstarszych mieszkańców miasta na temat ich żydowskich sąsiadów, przez relacje Ocalonych i Sprawiedliwych, Księżę Miasta, misteria Miejsca, Światła i Ciemności, aż po pamięć konkretnych lubelskich Żydów – przywiodło ich w końcu na lubelski Umschlagplatz.

Historia tego placu, jego lokalizacja, skromna dokumentacja fotograficzna i pierwsze próby upamiętnienia wydarzeń, które się tam rozegrały w marcu i kwietniu 1942 roku, gdy Niemcy podjęli decyzję o likwidacji getta na Podzamczu i deportacji ponad dwudziestu ośmiu tysięcy lubelskich Żydów do obozu w Bełżcu, została szczegółowo opisana na stronie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, gdzie miejsce to pojawia się także pod nazwą Lubelskiego Placu Śmierci.⁷⁰

Używane zamiennie obie nazwy – Umschlagplatz i Plac Śmierci – na określenie miejsca, gdzie ongiś mieściła się rampa kolejowa, obsługująca lubelską rzeźnię miejską i gdzie w 1942 roku rozegrała się tragedia Żydów lubelskich, wpisują to miejsce w dwa różne porządki pamięciowe.

Pierwsza, niemiecka nazwa, mocno wpisuje się w pole znaczeniowe – przyswojonego już polszczyźnie i utrwalonego w pamięci zbiorowej – toponimu warszawskiego Umschlagplatz. A także w wyrażoną w obcym języku żydowską topikę

⁷⁰ Umschlagplatz w Lublinie, w: *Leksykon Lublin* (witryna internetowa: teatrn.pl/leksykon).

miejsca, podtrzymującą zarówno pamięć Ofiar Zagłady, jak jej sprawców. Jak zauważa Sławomir Buryła, związek Umschlagplatz z topiką żydowską, idzie jeszcze dalej, bo do holokaustowej topoi, do słownika synonimów Zagłady, używanych nie tylko w polskiej, ale także w światowej literaturze poświęconej Shoah.⁷¹ To dlatego Umschlagplatz – kiedyś niewinne słowo, określające plac załadunkowy – stało się dziś, jak wiele innych słów użytych przez nazistów na opisanie maszyny śmierci, słowem skażonym, napiętnowanym, ukaranym, i już nigdy nie będzie znaczyło tego, co znaczyło pierwotnie.⁷²

W przypadku Placu Śmierci jest nieco inaczej, choć bowiem nazwa ta oddaje dramat lubelskich Żydów, to jednak sprawcy tej zbrodni słabo mieszczą się w jej polu semantycznym, co sprawia, że pozostaje nie do końca adekwatna.

Znikający z Lublina

Już tylko ze względu na obecny stan dawnego Umschlagplatz, jest to miejsce bardzo przygnębiające. Otoczone na wół zrujnowanymi zabudowaniami rzeźni, wykorzystywanej dziś przez rozmaite prywatne firmy na magazyny, jest przestrzenią zdegradowaną i zdewastowaną, stanowiącą wąski pas zaśmieconej ziemi między murem biegnącym wzdłuż ulicy Zimnej i drugim, biegnącym wzdłuż zabudowań rzeźni. Wśród śmieci i dzikiej roślinności, znajdują się tam jeszcze dwa podkłady kolejowe, połączone szynami.

⁷¹ S. Buryła, *Topika Holokaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 135.

⁷² Por. E. Jedlińska, *Prawda jest w pamięci. Rozważania o artystycznych realizacjach Rafała Jakubowicza*, „Format” 2004, nr 1-2, s. 10-13 (wersja elektroniczna tekstu dostępna w witrynie: jakubowicz.art.pl).

I skromna instalacja opatrzona napisem na ocynkowanej blasze, który głosi: „Z tego miejsca w marcu 1942 roku hitlerowcy wywieźli do obozu śmierci w Bełżcu ponad 30 tysięcy lubelskich Żydów”. Tablicę ufundowała Gmina Żydowska Wyznaniowa z Warszawy.

W listopadzie 2016 roku, gdy dzięki uprzejmości Asi Zętar, Wioli Wejman i Karoliny Kryczki-Kowalskiej z Bramy, odwiedziłam to miejsce, na podkładach kolejowych połączonych szynami ciągle jeszcze leżał bukiet sztucznych kalii i potłuczony znicz, a do jednej z szyn podczepione było, zalane deszczem portfolio – rezultat jakiegoś projektu edukacyjnego poświęconego ofiarom Zagłady – które wiatr, o ironio, otworzył na fotografii Adolfa Eichmanna.⁷³ Skromna ocynkowana tablica i widniejący na niej napis o 30 tysiącach Żydów lubelskich wywiezionych do obozu śmierci, „przeglądała się” w wymalowanych na murze czerwonych, niebieskich i czarnych hasłach i grafikach – były wśród nich gwiazdy Dawida i napisy: Shoah, Holokaust, Hitler, Goering, Nigdy więcej, Never Again, Never, Polish Shame, 30 000.

W chwili, gdy piszę te słowa, plac, a właściwie to wąskie pasmo ziemi między dwoma murami, jest już względnie uporządkowany. Ponieważ nie ma do niego dostępu od strony dawnej rzeźni miejskiej, własność prywatna miesza się tu z publiczną, dotarcie doń, by oddać hołd pomordowanym lubelskim Żydom, postanowiono urządzić od strony ulicy Zimnej. To tam animatorzy z Bramy postanowili wprowadzić w mur metalowy kontener – trochę batyskaf, trochę wielki wizjer z otworami powycinanymi w kształcie liter alfabetu hebrajskiego. Ostatnia litera, taw: ן (konsekwencja użycia liter hebrajskich na całym szlaku, jako elementu wyróżniającego

⁷³ Dokumentacja fotograficzna wykonana podczas wizyty – w moim posiadaniu.

tablice i kubiki upamiętniające), otwiera kontener na nieboskłon. Pozostałe pozwalają oglądać dawny Umschlagplatz w stanie, w jakim dziś pozostaje (wyjąwszy śmieci, które autorzy projektu postanowili usunąć).⁷⁴

Idea kontenera „przebijającego” mur od ulicy Zimnej, by można było zajrzeć w głąb Umschlagplatz, powstała w odpowiedzi na dwie różne okoliczności. Pierwsza, formalna, dotyczy wspomnianego już braku dostępu do placu od strony starej rzeźni miejskiej. Druga, znacznie ważniejsza, wiąże się z decyzją, że plac nie będzie rewitalizowany, że zostanie on udostępniony jako miejsce podlegające destrukcji, miejsce w zaniku. Zamiast więc porządkować, ocalać, odnawiać, wprowadzać nowy ład estetyczny, twórcy projektu postanowili zrobić coś, co Paul Virilio określa mianem „estetyki znikania”⁷⁵, estetyki „małych śmierci” miejsca, które na oczach dziś je oglądających, dzieli niegdysiejsze doświadczenie odchodzenia zeń lubelskich Żydów, powieszonych stąd na śmierć. Justyna Budzińska, której zawdzięczać odesłanie do Virilio, takie zabiegi, jak ten, widzi także w porządku kontrpamięci⁷⁶ – w projekcie Bramy dobrze oddaje to jego tytuł: „Nie/Pamięć Miejsca”. Jeśli tablica, pomnik czy obelisk itd. jest początkiem zapomnienia, to w przypadku lubelskiego Umschlagplatz gest Pietrasiewicza inauguruje zapomnienie zapomnienia, które dokonało się tu

⁷⁴ Za: *Opis projektu...*

⁷⁵ K. Wilkoszewska, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 108-113 (dzięki wskazaniu w: J. Budzińska, *Między estetyką znikania a kontr-pomnikiem*, w: *Ziemia skrywa kości. Zapomniane krajobrazy pamięci. Cmentarze ewangelickie w Wielkopolsce po 1945 roku*, pod red. J. Kołackiego i I. Skórzyńskiej, Poznań 2017).

⁷⁶ Vide: J. Budzińska, *ibidem*; autorka odwołuje się do koncepcji kontrpamięci J. Younga (*idem, Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 267-291).

znacznie wcześniej, czego dowodem dzisiejszy status placu jako miejsca zdegradowanego i opuszczonego (o skromnym upamiętnieniu za pomocą ocynkowanej tablicy pisałam powyżej). Być może dlatego twórcy z Bramy nie sprzeciwiają się temu zapomnieniu, przeciwnie, wkradając się w to miejsce metalowym kontenerem, zapraszają oglądających, by także i oni doświadczyli, na czym to zapomnienie polega i jak postępuje zanikanie miejsca w następstwie jego zapomnienia, a jeszcze wcześniej zapomnienia Ofiar, których historia wiąże się z tym miejscem.

Od strony ulicy Zimnej instalacja „Nie/Pamięć Miejsca” to wyrafinowany estetycznie zabieg uporządkowania chodnika, odnowienia muru, opatrzenia tego miejsca stosownymi napisami, które wyjaśniają, gdzie i dlaczego znalazł się zwiedzający. Formalna czystość tego miejsca, jego zwizualizowana na potrzeby projektu harmonia barw i kształtów, pozostaje w całkowitej sprzeczności ze znikającym Umschlagplatz, z historycznym miejscem ludzkiej tragedii, do którego wolą autorów projektu nie ma dostępu ani dosłownie, ani metaforycznie. Metalowy kontener jest bowiem od strony placu zamknięty. Umschlagplatz można obejrzeć w przeswitach hebrajskich liter, ale nie można postawić na nim stopy. Widowisko „Nie/Pamięć Miejsca” nie pozostawia złudzeń, że można gdzieś wrócić, coś powtórzyć, czegoś doświadczyć, czemuś zapobiec inaczej, jak tylko wsparłą tym widowiskiem siłą emocji i wyobraźni, które – pouczone wiedzą o tym, co na Umschlagplatzu się wydarzyło (czyż nie dlatego na całym Szlaku Pamięci pojawiają się dyskretne, acz rzeczowe tablice informacyjne) – podpowiadają, że to, czego nie da się powtórzyć widowiskiem, może nam się zdarzyć poza nim, że może powrócić przyszłością, która już raz się zdarzyła.

Wyjścia nie ma...

Cechą wspólną lubelskich performansów pamięci jest ich spektakularny, w dwojakim sensie, charakter. Po pierwsze ich twórcy czerpią z teatru, nie tyle jednak inscenizując przeszłość, co raczej ustanawiając widowiska kulturowe, teatr wspólnoty ukierunkowany przede wszystkim na jego uczestników. Z tego też powodu – i po drugie – widowiska te działają o tyle, o ile ta wspólnota działa *in statu nascendi*. W tym sensie lubelskie performanse pamięci są próbą zawiązania wspólnoty widowiska jako trwalszej ze swej natury wspólnoty pamięci. Proces ten, w ogromnej mierze zależny od akcesu samych lublinian do tak pomyślanych działań, jest usilną, wielokrotnie ponawianą, z różnych powodów, w różnej formie powtarzaną, próbą powoływania świadków zastępczych, z których pierwsi – Ocaleni, Sprawiedliwi – poświadczają przeszłość jako jej doświadczenie, a drudzy – ich następcy, spadkobiercy – mają sposobność podjęcia tych świadectw, by się z nimi skonfrontować, by rozpoznać się w niewidzialnym mieście, wypowiedzieć imię nieobecnego, rozeznąć się w piśmie Innego, dać rzeczy słowo, i by ponieść to doświadczenie dalej.

Moment powoływania świadków zastępczych, już sam w sobie teatralny, zyskuje w Bramie wzmocnienie w postaci nowych form takich inscenizacji, których integrująca, więziotwórcza i poświadczająca siła czerpie energię tyleż z ludzi, ich akcesu do bycia razem, do działania, co także z oryginalnych, multimedialnych seansów pamięci, by posłużyć się metaforą Tadeusza Kantora⁷⁷, wykrawających z codzienności dzisiejszego Lublina (nie)miejsca, ważne dla jego przeszłości.

⁷⁷ T. Kantor, *Z tamtej strony iluzji, czyli buda jarmarczna*, za: J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor – teatr*, Warszawa 1991, s. 54.

Jest przy tym w tych widowiskowych praktykach pewna reguła. Po pierwsze jest nią inscenizowanie miasta jako sceny dla świadków zastępczych, po drugie jest to konsekwentne powoływanie aktorów społecznych na tychże świadków i – po trzecie – z chwilą, gdy te performanse zaczynają działać, usuwanie się ich animatorów w cień.

Lubelski teatr świadectwa dokonuje się więc nie tyle w osobach aktorów teatralnych, którzy mówią w imieniu nieobecnych i / lub użyczają im głosu i ciała (wyjątkiem są tu monodramy na podstawie prozy Isaaca Bashevisa Singera w wykonaniu Witolda Dąbrowskiego⁷⁸), ale w ich służbie na rzecz spotkania i wymiany, w kreowaniu czasu i miejsca, gdzie akt świadczenia zależy nie tylko od teatru, ale także, a może przede wszystkim, od jego wspólnoty.

W nieustannym niepokoju, który od lat towarzyszy podejmowaniu problematyki Holokaustu, gdy z jednej strony staramy się chronić naszą przyszłość przed jego powtórzeniem, a z drugiej ważymy każdą myśl i słowo, by nie sprzeniewierzyć się jego Ofiarom, nie mamy innego wyjścia, jak podjąć jego dziedzictwo / brzemie. Nie zwalnia nas to oczywiście z obowiązku pamięci także i o tym, że nie mamy dostępu do doświadczeń Ofiar Zagłady, w tym także do doświadczeń Ocalonych. Że naszym doświadczeniem – myślę tu zarówno o pokoleniu moich rodziców, jak i moim, i moich następców – jest raczej to, jak Zagładę upamiętniają jej świadkowie zastępczy, zarówno Ocaleni, jak i dziś coraz częściej ci, którzy podjąwszy ich świadectwa, troszczą się o to, aby opowieść nie zamarła. Są to świadkowie zastępczy drugiego, trzeciego, kolejnego stopnia, co znaczy także

⁷⁸ Vide: hasło *Witold Dąbrowski*, w: *Leksykon Lublin* (witryna internetowa: teatrn.pl/leksykon).

kolejnego pokolenia żyjącego po Zagładzie, któremu nie jest ona obojętna.

Jako spadkobiercy dziedzictwa / brzemienia Zagłady⁷⁹ stoimy pod ścianą metalowego kontenera na lubelskim Umschlagplatz, skąd możemy ten plac podglądać, ale nie możemy postawić na nim stopy. Uwięzieni w „teraz” tego doświadczenia, nie mamy wyjścia innego niż to, by temu doświadczeniu dać świadectwo wobec tych, którzy przyjdą po nas.⁸⁰

⁷⁹ Vide: M. Bugajewski, *Brzemień przeszłości...*, s. 47-58.

⁸⁰ W artykule wykorzystałam fragmenty mojej książki: *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989-2009)* (Poznań 2010) oraz wyimki z artykułu mojego autorstwa: *Historyk w świecie widowisk przeszłości* opublikowanego w „Roczniku Antropologii Historii” 2013, nr 1-2: *O reprezentacjach przeszłości*, s. 143-160.

N.N.

Karol Maliszewski

N.N.

Pawłowi Próchniakowi

Kultura pamięci
(zapominanie jest złem)

zmarli u swoich teczek
jak u źródła,
widziałem

w nocy przyszli
do hotelowego pokoju

płynący od nich szmer
nie chciał się tłumaczyć
na nic konkretnego

(biedny google translator)

byłem sam,
a ich coraz więcej

palce zaciskały się na pustce
tych słów.

Lublin, 2.06.2017

ILUSTRACJE

Maja Berezowska / Brama Grodzka (1948) – ze zbiorów

Muzeum Lubelskiego w Lublinie

N. N. / Widok z Bramy Grodzkiej na ulicę Zamkową

(ok. 1930) – ze zbiorów Danuty Kowal

Andrzej Polakowski / Spektakl Teatru NN „Moby Dick” (1995)

Marta Kubiszyn / Misterium Pamięci „Poemat o miejscu” (2004)

Marcin Skrzypek / Fragment instalacji artystycznej

„Nie/Pamięć Miejsca” (2017)

Joanna Zętar / Fragment scenografii wnętrza Bramy Grodzkiej (2017)

RECENZENT dr hab. Zbigniew Benedyktowicz

REDAKCJA Paweł Próchniak

KOREKTA Renata Zając

PROJEKT GRAFICZNY I ŁAMANIE studioformat.pl

DRUK I OPRAWA drukarniaakapit.pl

© Copyright by Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, 2018

ISBN 978-83-65444-28-8

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

Lublin 2018

