

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

◆ANTROPOLOGIA KULTURY ◆ ETNOGRAFIA ◆ SZTUKA◆

2017 rok LXXI nr 3 (318). Indeks 369403. ISSN 1230-6142. Cena 20 zł. VAT 5%
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK, STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE

S P I S T R E Ś C I

PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>W prześwicie</i>	4
Azymuty		
NN	<i>Brama</i>	6
NN	<i>Jesteś w Bramie</i>	7
WŁADYSŁAW PANAS	<i>Brama</i>	9
WŁADYSŁAW PANAS	<i>Oko Cadyka</i>	15
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>W oku cadyka (przyczynek do topologii palimpsestu)</i>	27
NN	<i>Chłopczyk z Kamionki</i>	33
Rozmowy		
MARCIN SKRZYPEK	<i>Przypadek zamierzony</i> <i>(rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)</i>	37
TOMASZ CYZ	<i>Performance z pamięci</i> <i>(rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)</i>	52
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)</i>	56
Teatr		
ELŻBIETA WOLICKA	<i>Pochwała prywatności</i> <i>(uwagi o formie intymnej Teatru NN)</i>	64
ELŻBIETA WOLICKA	<i>Inwokacja (spektakl Teatru NN)</i>	67
JAN P. HUDZIK	<i>Dwa przedstawienia Teatru NN (uwagi o Wędrownkach</i> <i>niebieskich i Ziemijskich pokarmach)</i>	69
Miasto poezji		
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Miasto Poezji: akt lokacji</i>	73
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Miasto Poezji: miejsce metafory</i> <i>(dopowiedzenie po latach)</i>	77
IWONA CHMIELEWSKA	<i>Dopóki niebo</i>	80
ABRAM ZYLBERBERG, JÓZEF CZECHOWICZ,		
IWONA CHMIELEWSKA	<i>Kołysanka</i>	80
ABRAM ZYLBERBERG, JÓZEF CZECHOWICZ,		
IWONA CHMIELEWSKA	<i>Listki tańczące śpiewają</i>	81
ABRAM ZYLBERBERG, JÓZEF CZECHOWICZ,		
IWONA CHMIELEWSKA	<i>Sianokosy</i>	81
JACEK PODSIADŁO	<i>Oczy oczu</i>	82

Rozpoznania	
JOANNA ZĘTAR	<i>Brama Grodzka. Biografia miejsca</i> 83
GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>Intymne obcowanie z nieobecnymi</i> 99
IZABELA SKÓRZYŃSKA	<i>Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN</i> 113
ANNA ZIĘBIŃSKA-WITEK	<i>W stronę kontr-monumentu.</i> <i>Upamiętnienie „Lublin. Pamięć Zagłady”</i> 129
ANITA JARZYNA, KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY	<i>Wizja lokalna</i> 134
RADOSŁAW BOMBA	<i>Brama 2.0. Animacja kultury cyfrowej w działaniach</i> <i>Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”</i> 141
PAWEŁ KRYSIAK	<i>Ataki na Bramę</i> 149
Flesze	
ALEKSANDER JACKOWSKI	<i>Lublin. Teatr NN. Ośrodek „Brama Grodzka”</i> 156
ALFRED WIERZBICKI	<i>W Bramie Grodzkiej</i> 159
HENRY FOY	<i>Stracone twarze Lublina,</i> <i>przeł. Monika Metlerska-Colerick</i> 161
PIOTR MITZNER	<i>W Bramie</i> 169
PIOTR MITZNER	<i>Dom Słów</i> 170
LEORA TEC	<i>W środku, przeł. Monika Metlerska-Colerick</i> 171
GRAŻYNA LUTOSŁAWSKA	<i>Na granicy</i> 176
KAROL MALISZEWSKI	<i>N.N.</i> 180
Materiały	
KRZYSZTOF JANUS	<i>Fotograf z poddasza. Zbiór szklanych negatywów</i> <i>odnalezionych w kamienicy Rynek 4 w Lublinie</i> <i>(próba syntezy ustaleń)</i> 181
W prześwicie	
NN	<i>Wobec milczących ścian</i> 190
NN	<i>Nomen Nescio</i> 191
JULII HARTWIG	<i>„Koleżanki”</i> 193
Inne	
MARIA PRUSAK	<i>Co mówią autografy Romantyczności?</i> 194
PAWEŁ DYBEL	<i>Poetyckie gry ze Śmiercią.</i> <i>O poezji Stanisława Czerniaka</i> 199
ANNA BISTROŃ	<i>Złota Jerozolima? Spacer w poszukiwaniu świętości</i> 206
GIL PASTERNAK, MARTA ZIĘTKIEWICZ	<i>Subwersywna moc prywatnych kolekcji fotografii.</i> <i>Żydzi w polskiej pamięci zbiorowej</i> <i>po upadku komunizmu</i> 213
JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA	<i>„Tam przemówi do mnie dusza Wołynia”?</i> <i>Scenografia polityki na Targach Wołyńskich</i> <i>w Równem w 1934 roku</i> 225
PATRYCJA TRZESZCZYŃSKA	<i>Słowa na końcu świata: opowieści o Bieszczadach</i> 238
Noty o autorach 254	
Summaries 258	
Contents 263	



Brama Grodzka (widok od strony dzielnicy żydowskiej), pocz. XX w., autor nieznany, szklany negatyw (ze zbiorów Andrzeja Trzcíńskiego, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

W prześwicie

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy – groza

(Zbigniew Herbert)

1.

Pamięć jest nietrwała i śmiertelna. Zaciera 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”. Czerpała ona z tradycji hermetyczno-kabalistycznej – wiązała się z praktyką *ars memoriae* i była okultystycznym systemem mnemonicym, 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 ży-

cia zobaczonego w metaforycznym skrócie. Scenę tego teatru odsłania *oculus imaginationis* – oko wyobraźni. Jego spojrzenie – powiada Fludd – biegnie przez „miejscą 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 kulisy 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 odsłonić się naszym oczom. Zamieranie tej asocjacyjnej sieci sprawia, że wraz z nią obumiera 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 zatarzonych 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 Tomasza 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 dzia-

łaniach 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 pamięci, która się uobecnia – 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 i 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

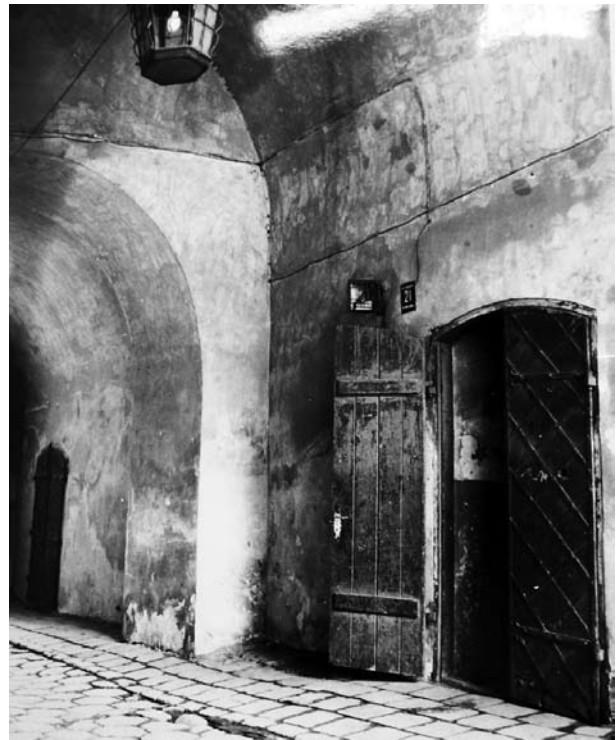
pamięci, spektakl istnienia otwartego na noc świata, na dławiące tchnienie grozy.

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 świtającego 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, jątrzące 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.



Widok ogólny przejazdu Bramy Grodzkiej, 1980, autor nieznan, fotografia (z archiwum Lubelskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków).

NN

Brama

Nigdy nie wybieramy czasu ani miejsca, w którym przychodzi nam żyć. W tym świecie zadziwiająco pięknym i okrutnym jesteśmy tylko gośćmi i wędrowcami.

Skąd?
Dokąd?
Dlaczego właśnie to miasto?
Ta ulica?
Ta Brama?
Ta mała sala nad Bramą?

To tu, w Bramie Grodzkiej, zwanej też Bramą Żydowską, będącą dawniej przejściem między miastem chrześcijańskim a miastem żydowskim, próbujemy zrozumieć, co oznacza to miejsce dla nas dzisiaj, jakim jest dla nas przesłaniem.

To tu rozmawiamy o książkach. O poezji. O sztuce. Starając się w zgiełku i chaosie codzienności chronić sens i porządek świata.

To tu, w tej sali nad Bramą, czasami, od święta, stajemy się też artystami, odrzucając zasłonę szarości i zmęczenia. Odslaniając nasz Teatr.

To tu, w tym miejscu, zawarliśmy wiele przyjaźni, wiele się nauczyliśmy, wiele przeżyliśmy.

To Brama Grodzka dała nam tę piękną podróż.
Bez niej nie wyruszylibyśmy w drogę.



Brama Grodzka (widok od strony dzielnicy żydowskiej), ok. 1935, Edward Hartwig, fotografia (ze zbiorów Ewy Hartwig-Fijałkowskiej, negatyw w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

Jesteś w Bramie

(cztery kroki)



Brama Grodzka (widok od strony Starego Miasta), 2009, Marta Kubiszyn (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

1.

Jesteś w Bramie Grodzkiej. Od roku 1992 mieści się tutaj siedziba Teatru NN, później Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

To jedna z najstarszych bram w Lublinie, zwana też Bramą Żydowską.

2.

Po jednej stronie Bramy znajduje się wielka pusta przestrzeń, która ukrywa Pamięć po istniejącym tu kiedyś mieście żydowskim. Tu, gdzie przez lata były domy, synagogi i ulice, zbudowano wielki parking i nowe drogi, posadzono trawniki. Dużą część tego terenu pokryto betonową nawierzchnią. Razem z fundamentami dawnych żydowskich budynków zakryto pamięć o tych, którzy tu mieszkali.

3.

My, którzy zostaliśmy w 1992 roku gospodarzami tego miejsca, nic o tym nie wiedzieliśmy. Spotkanie z Bramą i jej historią zmieniło nasze życie. Zaczęliśmy zbierać fotografie tamtego miasta, nagrywać wspomnienia tych, którzy je pamiętali, przeszukiwać archiwa. Przez lata Brama stała się Arką Pamięci – w jej wnętrzu można usłyszeć i zobaczyć opowieść o nieistniejącym żydowskim mieście.

4.

Żydzi, którzy tu przychodzą, pytają: „Dlaczego to robicie, przecież nie jesteście Żydami? Jesteście Polakami, a miasto żydowskie to nie wasza historia”.

Polacy pytają: „Dlaczego to robicie, przecież jesteście Polakami, a miasto żydowskie to nie nasza historia. A może jesteście Żydami?”.

Tłumaczymy, że to jest nasza wspólna historia: Polaków i Żydów. Żeby pamiętać o zamordowanych Żydach, nie trzeba być Żydem. Żeby pamiętać o zamordowanych Polakach, nie trzeba być Polakiem.



Brama Grodzka (widok od strony Starego Miasta), ok. 1939, autor nieznan, fotografia (ze zbiorów prywatnych, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

1.

Magiczne miejsce. W Mieście jest takich kilka, lecz to ma szczególne właściwości. Znajduje się dokładnie na granicy dwóch odrębnych przestrzeni, dwóch radykalnie odmiennych światów. Jest punktem, w którym chrześcijańskie Miasto Górne styka się z żydowskim Miastem Dolnym. Graniczność jawi się więc jako podstawowa cecha Bramy. Z tego umiejscowienia bierze się cała jej niezwykłość. Osobliwe osobliwości – mówiąc zupełnie pleonastycznie – zaczynają się ujawniać, kiedy dokładnie przyjrzymy się położeniu Bramy i kiedy uważnie przeczytamy tekst formowany w przestrzeni lub – co będzie ściślej – odnotujemy te jego elementy, które znalazły przestrzenny wyraz. Dostrzegamy, iż lokalizacja Bramy jest wyjątkowo wyeksponowana i podlega specjalnemu umocowaniu w przestrzeni zarówno fizycznej, jak i metafizycznej.

Rozpaczam od topografii, bo przecież mowa o miejscu, które jest w konkretnym miejscu. Gdzie jest miejsce tego miejsca?

Jeśli ktoś myśli, że wie, gdzie w Mieście znajduje się ta Brama, ulega głębokiemu złudzeniu. Jedyńą tego szkicu ambicją – i tak nadmierną! – jest próba powiedzenia, w jakim miejscu znajduje się Brama. Słowem, chodzi o elementarny gest lokalizacyjny. Nic więcej. Ale i nic mniej.

Najpierw o porządku horyzontalnym. Brama stoi w połowie drogi między placem Świętego Michała a placem Widzącego z Lublina (inaczej: plac Oko Cadyka). Można przyjąć, że dokładnie w połowie odległości, czyli w samym środku. Tak jest, gdy bierze się pod uwagę tylko jeden wymiar – długość. Lecz Brama sytuuje się pomiędzy obu placami „środkowo” jeszcze inaczej. W pewnym sensie – szerokością. Każdy widzi, że obydwa place są nie tylko oddalone od niej na równą odległość, lecz także są po przeciwnych stronach bramowej osi, czyli przeciwstawne. Gdyby je wzdłuż tej osi przesunąć do Bramy, to znalazłyby się w środku, pomiędzy nimi, swą szerokością, a łuk jej arkady stałby się łukiem spinającym ich brzegi.

W porządku wertykalnym rzecz ma się podobnie. Brama znajduje się – jak widać – na zboczu staromiejskiego wzgórza. Ani na górze, ani na dole. Z jednej strony niżej niż św. Michał, z drugiej – wyżej niż Widzący. Powiedzmy – w połowie wysokości między placem archanioła i placem cadyka.

Do wskazanych tu prawidłowości, zupełnie fundamentalnych, ponieważ odnoszą się jakoś do trzech wymiarów, dodajmy i tę okoliczność, iż dwa istotne w tych relacjach punkty orientacyjne mają identyczną cechę: są placami, czyli wolnymi, otwartymi, pustymi przestrzeniami. W tym momencie nasz opis topografii fizycznej zaczyna się przekształcać w opis topografii

Brama

metafizycznej. Nie są to bowiem zwykłe place miejskie. W ogóle nie są to place, lecz puste miejsca po tym, co tam było, a czego nie ma i co jest w inny sposób. Niezwykłe miejsca. I wcale nie dlatego, że wcześniej coś tam było. W różnych punktach Miasta znajdowały się w przeszłości ważne obiekty, po których znikły wszelkie ślady: świątynie, cmentarze, domy. Wyjątkowość tych dwóch miejsc bierze się z tego, iż był tam ulokowany Środek Świata, *Axis Mundi*, oś kosmiczna, kolumna niebios, pępek świata, sakralne, duchowe centrum, punkt orientacyjny i stabilizujący światowy porządek. Czyli to, co sprawia, że świat jest Kosmosem, to, co broni przed Chaosem. Mówiąc ściśle, dwa środki świata i dwa światowe pępek, duże osie kosmiczne. Chrześcijańska, katolicka, *Axis Mundi* na górze, a na dole chasydzka *Jesod*, bo tak po hebrajsku określa się fundament świata, odpowiednik łacińskiej *Axis Mundi*.

Na górnym miejscu stał kościół św. Michała Archanioła. Bardzo długo, przez większą część historii Miasta, była to najważniejsza świątynia chrześcijańska. Najważniejsza formalnie, bo długo był to jedyny, wśród przecież licznych w Mieście świątyń, kościół parafialny, czyli fara. Najważniejszy, bo w 1574 roku podniesiony został do godności kolegiaty. Tu został pochowany – czyż mogło być inaczej? – Sebastian Klonowic, pierwszy poeta związany trwale z Miastem. Są to jednak tylko formalno-organizacyjne znaki ważności. Najistotniejszy sens przekazuje znana opowieść fundacyjna. Zapisana przez Długosza opowieść o tym, jak to książę Leszek Czarny podczas wyprawy wojennej zasnął w tym właśnie miejscu pod wielkim, starym dębem i w śnie objawił mu się archanioł Michał, najwyższy rangą wśród archaniołów, aby przekazać określone dyspozycje militarne. Na pamiątkę tego wydarzenia książę ufundował – dokładnie w tym miejscu, gdzie spał i gdzie spływała na niego niebiańska wizja – w 1282 roku świątynię pod archanielskim wezwaniem. A więc miejsce specjalnie wybrane, naznaczone, miejsce, które Niebo wybrało na anielską misję. Wszystko w tej opowieści ma symboliczne znaczenie. Także ów gigantyczny dąb. Prawdopodobnie było tu stare, pogańskie



1. Widok ogólny Starego Miasta (z baszty Zamku Lubelskiego), przed 1939, autor nieznan, pocztówka (ze zbiorów Zbigniewa Lemiecha, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
2. Brama Grodzka (od strony Starego Miasta), lata 20. XX w., autor nieznan, fotografia (ze zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego).
3. Brama Grodzka (widok od strony dzielnicy żydowskiej), 1934, Józef Czechowicz, fotografia (ze zbiorów Muzeum Lubelskiego w Lublinie).

miejsce kultowe z dębem, archaicznym wyobrażeniem osi kosmicznej. Na tej osi wybudowano nową, chrześcijańską *Axis Mundi*, przedłużając ją niepomiarowo w górę, co doskonale widać na starych rycinach jako bardzo wysoką, gotycką wieżę całkowicie dominującą nad Miastem. Gdy w połowie XIX wieku rozbierano kościół, pod ołtarzem znaleziono pień wielkiego drzewa... Świętego Michała w postaci widzialnego kościoła nie ma, zostało puste miejsce i kościół niewidzialny – właśnie tak pisał o nim Czechowicz (charakterystyczne, że poetę interesowały w Mieście tylko dwa kościoły: zamkowa Trójca Święta i Kościół niewidzialny – to tytuł jego szkicu). Jest jeszcze stara świętomichałska mansjonaria z płaskorzeźbą Chrystusa w trójkącie. W przewodnikach czytamy, iż oryginalna płaskorzeźba została przeniesiona na Wieżę Trynitarąską. A ta, która jest, to replika? Nie wiem. Jeszcze jedno. Nawet w zupełnie bezwietrzny dzień, gdy się stanie pod tym mansjonarskim Trójkątem, da się słyszeć delikatny, specyficzny szum anielskich skrzydeł.

O miejscu dolnym piszę w osobnym eseju (*Oko Cadyka*), więc tu ograniczę się do stwierdzenia, że jest tam taki punkt, który stanowił środek świata. Tam, na ulicy Szerokiej 28, żył, modlił się i nauczał człowiek sprawiedliwy, czyli cadyk, powszechnie zwany Widzącym z Lublina, z racji niezwykłych mocy duchowych. Dla licznej rzeszy pobożnych, czyli chasydów, był prawdziwym pępkiem świata, fundamentem – *Jesod*, kolumną niebios, osią kosmiczną. On i nic poza nim. Dlaczego środek świata, podwójną *Axis Mundi*, lokalizując w niewspółmiernych „obiekciech”, takich jak – z jednej strony – świątynia, co zrozumiałe, ponieważ każda świątynia staje się modelem całego świata, a z drugiej strony – osoba cadyka? Dlaczego tej funkcji nie miałyby pełnić któraś z licznych w Mieście synagog? Otóż trzeba wiedzieć, że judaizm jest religią nie tylko Jednego Boga, ale i jednej Świątyni – jerozolimskiej. Od czasu zburzenia jej przez Rzymian w 70 r. n.e. nie ma Świątyni, jest tylko miejsce po niej z kawalkiem muru – Ściana Płaczu. Synagogi, bożnice, domy modlitewne nie są w ścisłym sensie świątyniami, są niejako świątyniami zastępczymi, quasi-świątyniami o ograniczonej mocy sakralnej. Zawsze i bezwzględnie zorientowane są na wschód – symboliczny kierunek Jerozolimy – bo tylko tam znajduje się jedna jedyna *Axis Mundi*. I dopiero w kabale chasydzkiej, w mistycznej doktrynie i praktyce, w nieprawdopodobnym fenomenie cadyka, świętego męża, który pośredniczy między Niebem i ziemią, między Bogiem i pobożnymi, dochodzi do utożsamienia – właśnie w postaci cadyka – centrum świata z osobą.

Zdumiewające może się wydać – na pierwszy rzut oka – że jest pewien motyw wspólny między obu środkami świata, między Widzącym i kościołem św. Michała Archanioła. Widzący przybył do Lublina z Łańcuta, bo tak kazało mu Niebo. Boży posłaniec, czyli anioł,

a po hebrajsku *malach*, objawił mu się z tym zleceniem. Więc aktywny udział w ustanowieniu obu sakralnych centrów mają – jak mówi Jerzy Nowosielski – byty subtelne, aniołowie, *malachim*. Zrodzone z archetypów, snu i wizji, powróciły w sen, wizję i archetyp. Trwają ich powidoki.

Dopiero teraz można powiedzieć, chociaż nadal w przybliżeniu, gdzie należy szukać Bramy. Jej miejsce znajduje się w przestrzeni tyle fizycznej, co i metafizycznej. Między snem księcia i snem kabalisty. W polu sił dwóch źródeł duchowej energii. W przestrzeni międzypępkowej – mniej więcej w połowie odległości, mniej więcej w połowie wysokości. Dokładnie: poniżej jednego pępka (mitycznego) i powyżej drugiego (mitycznego).

Jeszcze w sprawie osi kosmicznych. Trzecią *Axis Mundi* wyznacza cerkiew Przemienienia Pańskiego. Także ona wpisuje się w odsłaniany tu ciąg prawidłowości przestrzennych. Wszystkie trzy osie kosmiczne są oddalone od siebie na równą odległość! Odcinek od św. Michała do Widzącego jest równy odcinkowi od Widzącego do Przemienienia Pańskiego. (Uwaga dla skrupulatnych mierniczych: w rzeczywistości symbolicznej centymetry nie odgrywają żadnej roli). Więc cadyk lokuje się w środku przestrzeni określonej przez dwie świątynie chrześcijańskie różnych obrządków. To jedna linia. Druga linia dotyczy odległości między archanielskim kościołem i cerkwią. Wydaje się, że nie ma tu żadnej prawidłowości, bo przecież jest to odcinek znacznie dłuższy (dwukrotnie) niż wyżej wymienione. Wydaje się, bowiem nie jest to jeden odcinek, lecz dwa. Dokładnie w środku pojawia się forma mediacji – zamkowy kościół Świętej Trójcy! Bizantyjsko-ruskie freski w rzymskim kościele. Od św. Michała do Świętej Trójcy jest taka sama odległość, jak od Świętej Trójcy do Przemienienia Pańskiego, a od Przemienienia Pańskiego do Widzącego taka, jak od Widzącego do św. Michała. Z linii prostych uformował się sakralny krąg. I jeszcze inny promień tego koła: Widzący ulokował się naprzeciw Świętej Trójcy, owej bramy w relacjach międzychrześcijańskich, trochę ukośnie, jak główna linia litery alef, widziana w lustrzanym odbiciu. Mniej więcej w takiej samej odległości, jaka go dzieli od tej drugiej bramy, czyli Bramy, o której piszę. Szaleństwo prawidłowości. Dla Nieskończonego nie ma przypadków.

Anioły, o których tu była mowa, te i inne w znacznej obfитоści, „rukoju Andrejowo” zmaterializowały się i obsiadły ściany bramowej Świętej Trójcy.

2.

W 1934 roku Poeta wykonał trzy rzeczy związane z Miastem. Po pierwsze, opublikował razem z Franciszką Arnsztajnową bibliofilski tomik wierszy lubelskich *Stare kamienie*. Po drugie, swoje utwory z tego zbioru ułożył w osobny cykl powiązany prozą

poetycką i nadał mu tytuł *Poemat o mieście Lublinie*. Po trzecie, zrobił serię fotografii Miasta. Wiersze są bardziej znane, fotografie – mniej. Bez wątplenia między wierszami i fotografiami istnieje korespondencja. Interesująca, bo kontrastowa. Na przykład: wiersze są „nocne” i malownicze, fotografie zaś „dzienne” i pozbawione malowniczości. Pomijam tę kwestię. O fotografiach tylko.

Fascynujące są zwłaszcza dwie, ponieważ ujawniają ślad tajemniczej fascynacji Poety. Tylko jedno jedyne miejsce sfotografował dwukrotnie. Podwójną fotografią wyróżnił Poeta Bramę. Nie napisał o niej żadnego tekstu, ale wypowiedział się o niej właśnie takim językiem. Widocznie to, co go w niej intrygowało, ma naturę pozasłowną i raczej „przemawia” do oka niż do ucha. Proponuję skrótową z konieczności egzegezę.

Dziwne zdjęcia. Jedno wykonane pod arkadą Bramy, od strony Starego Miasta, z góry w dół – widać dobrze pochyłość – na ulicę Zamkową, która to ulica trwa dzisiaj tylko na tym zdjęciu (i jeszcze paru innych). Drugie zrobił z przeciwnej strony, z dalszej odległości i z boku, z dołu pod górę. Na obydwu nie ma właściwie Bramy. Na jednym widać jedynie ciemny łuk i ciemne ściany boczne, na drugim trochę więcej, ale za to tylko połowę bramowej arkady. Ani całościowy wygląd Bramy, ani nawet jakiś detal architektoniczny nie jest przedmiotem tych fotografii. Nie są to również ładne widoki. Poeta sfotografował Miasto w nie bardzo fotogenicznej aurze, w czasie zimowej odwilży, może późną jesienią lub w czas przedwiosenny. W Bramie jest bardzo mokro, dużo, bardzo dużo wilgoci, błoto, kałuże. Bramą przechodzą ludzie, ale nie jest ona dla nich tłem, bo nie są to fotografie-portrety, względnie scenki rodzajowe. Więc co jest właściwym przedmiotem tych fotografii? Co Poeta chciał utrwalić w fotograficznym obrazie?

Nie mam wątpliwości – na Czechowiczowskich zdjęciach widzimy to, co w Bramie najważniejsze. Powiem górnolotnie: samą istotę Bramy. To, co powoduje, że Brama jest Bramą. Poeta sfotografował otwór Bramy, samo przejście przez Bramę. Otwór z jednej strony i otwór z drugiej strony. Można wejść z tej strony i można z drugiej. I tak na tych fotografiach przechodzą ludzie. Jednakowo otwarta z obydwu stron. Chociaż na jednym zdjęciu Poeta jeszcze dodatkowo „zwęził” otwór właściwie do szczeliny, dosyć ciasnego przejścia. Dwukierunkowy, przechodni i tranzytowy otwór-szczelina objawił się Poecie jako istota tego miejsca.

Że Brama miała dla Czechowicza specjalne znaczenie, potwierdza jeszcze inne zdjęcie. Niezwykle ważne, powiem, ostateczne, ponieważ pojawia się w nim sam Poeta. W jakiejś innej bramie, ale gdzieś tu blisko, stoi oparty o ścianę Poeta w bramie, w prześwicie, w wąskiej szczelinie. Od strony oka aparatu: mrok, półcień;

po drugiej stronie wylotu bramy: jasność, która wiązką promieni pada do wnętrza. Poeta stoi w przejściu i zarazem na granicy ciemności i światła. W perspektywie, po drugiej stronie bramy tylko jasność. Dokładnie to samo mamy na obu fotografiach Bramy. Otwór i z nim światło, jasność. Przejście jawi się jako wyjście z ciemności. Każde przejście przez szczelinę Bramy, w obydwie strony.

W filozofii Martina Heideggera nazywa się to *die Lichtung* – prześwit. Cytuję za Krzysztofem Michalskim, co oznacza Heideggerowski prześwit-*Lichtung*:

[...] nieskrytość, otwartą, choć ograniczoną przestrzeń, która czyni możliwym to, że będąc, w ogóle coś odkrywamy, wydobywamy na jaw. Podobnie miejsce, gdzie las jest przerzedzony, dopuszcza – zależnie od stopnia i rodzaju przerzedzenia – światło, czyniąc w pewnej mierze widocznym to, co się tu znajduje. Można powiedzieć, że miejsce to w pewnym sensie wyzwała grę światła i cienia – tak jak podniesienie kotwicy zwalnia okręt z uwięzi, wyzwalając go do żeglugi.

„*Lichtung*” wyzwała nas tedy do bycia w ten, a nie inny sposób, do odkrywania tego, co nas otacza, tak lub inaczej. Daje wolne pole naszemu byciu, kształtując je tym samym.

Inny aspekt i innym językiem. W kabalistycznej teorii *Sefirot*, czyli Bożych hipostaz, Bożych przejawów, które drogą emanacji spływają z góry w dół, tworząc porządek świata, niejako pionowy, mówi się też o poziomych kanałach łączących poszczególne i zarazem przeciwstawne *Sefirot*. Te kanały nazywają się *cinnorot*. Sądzę, że w „pionowej” Bramie, która oddziela dwa światy, otwór-przejście jest właśnie takim *cinnor*. Według kabalistów kosmiczna katastrofa ma swoje źródła między innymi w tym, że owe kanały mediacyjne ulegają zniszczeniu.

I trzeci język, język filozofii spotkania Emmanuela Lévinasa. Spotkanie z Innym i Innością ma formę chiazmu. Chiazm to taka konstrukcja, w której następuje spotkanie – nie unifikacja, nawet nie dialog, ale tylko zetknięcie się – powiedzmy – ludzi, idei, myśli zmierzających w przeciwne strony. Jak w piśmie łacińskiego typu, które biegnie od lewej do prawej, w zestawieniu z pismem hebrajskim, kierującym się od prawej do lewej. I jak w Bramie, czyli w miejscu spotkania, wyminięcia, otarcia się, przepchnięcia, przeciśnięcia tych i tego, z tej i z tamtej strony.

Lichtung, *cinnor*, chiazm. Oto, co sfotografował Poeta. Sens Bramy. Wędrówka po Mieście prowadzi do odkrycia miejsca metafizycznego, w którym następuje – jak to określa Lévinas – epifania Enigmy. Droga w realnej przestrzeni staje się figurą wędrówki mistycznej. W prześwitach, poprzez szczeliny w istnieniu, w otworach przepnutych w szarej, banalnej codzienności, coś

jaśniej, jakaś druga, inna strona, pojawiają się przecucia, pytania. Jak w ostatniej strofie wiersza Poety *Wąwozy czasu*:

wizje nie nasycają są zawilim haftem
czy z tego alfabetu co będzie odczytam
po cóż czytać i tak wiem chyba to jest prawdą
pytania odpowiedzi brzmią jak odpowiedzi pytań.

Zastanawiający ostatni wers! Tak wygląda właśnie chiasm: pytania odpowiedzi – odpowiedzi pytań. Skoro miejsce poety (i nie tylko poety) jest w bramie, zaglądam w ten prześwit możliwie daleko, w poszukiwaniu materii poetyckiej, pytań odpowiedzi i odpowiedzi pytań. W głębi *cinnor*, które wybiega dokładnie z tego miejsca, faktycznie dosyć daleko od opisywanego miejsca, w Sztokholmie na Bergsundsstrand 23, Nelly Sachs, wielka i tragiczna poetka, prorokini i kabalistka, napisała kilkanaście linijek wiersza – znalazł się on potem w jej tomie *Fahrt ins Staublose* (1961), czyli *Podróż w bezpył*. Zgodnie z kabalistyczną doktryną, rozsypane po świecie iskry Bożego światła powinny wrócić do swego źródła. Bezpyłowa podróż – impuls, który stąd wyszedł, odbity w Sztokholmie, wraca jako *Lichtung*, chiasm, *cinnor*. Przepisuję ten wiersz w przekładzie Ryszarda Krynickiego:

NIE WOLNO sobie pozwolić
żeby tak cierpieć
powiedział Widzący z Lublina
i każde słowo
ukrzyżowane przez porę północy
skulone bezsenne
słyszałeś gdzie indziej
może tam
gdzie odkryta została miara dla bezmiaru
miłość wyzwolona od ziemskiej materii
mowa meteorów
zabroniona gwieździe
a ty sam odszedłeś od siebie
Widzący z Lublina –

3.

Wracam do prozy, czyli materialnej rzeczywistości Bramy. Trzeba przyjrzeć się jej dokładnie, żeby zobaczyć znaczącą osobliwość. Może nie tyle dokładnie, co przytomnie. Mowa dotychczas była o otworze. Wiadomo, najważniejszy. O ile otwór jest otworem z każdej strony, z każdej identyczny i o tych samych właściwościach, o tyle to, co go otacza (bo przecież jest otworem w czymś, ma jakąś oprawę, obramowanie), różni się zasadniczo. Otóż, poza samym otworem, Brama jest asymetryczna, inna od strony Starego Miasta i inna od strony zamku i miasta żydowskiego. Królewski architekt Dominik Merlini uformował ją w 1785 roku (dodam, że wedle moich obliczeń jest to także przybliżona data



Brama Grodzka (widok w stronę dzielnicy żydowskiej), 1934, Józef Czechowicz, fotografia (ze zbiorów Muzeum Lubelskiego w Lublinie).

przybycia Widzącego na Wieniawę) tak, jak się formuje dom mieszkalny, kamienicę, pałac, świątynię itp., to znaczy ma fasadę i tył, przód i tył, stronę oficjalną, reprezentacyjną, publiczną – pięknieszszą, i stronę prywatną, nierepresentacyjną, niepubliczną – brzydszą. „Filozofia” takich podziałów architektonicznych ma oczywiste uzasadnienie. Odwołuje się do rozróżnień typu: zewnątrz – wewnątrz, widoczne – ukryte itd. Kwestia znana i oczywista.

Z tą oczywistością mamy tu jednak problem. Piękna, królewska fasada Bramy ze wspaniałym uwieńczeniem, monogramem ostatniego władcy Rzeczypospolitej, podobna do bazyliki raczej niż do świeckiego obiektu użyteczności publicznej, zwrócona jest do Starego Miasta, czyli do wnętrza tej przestrzeni, na której obwodzie zewnątrz stoi! Tył Bramy znajduje się zaś na zewnątrz. Jawne naruszenie zasady, która wiąże fasadę z przodem i zewnętrżnością, a tył z wewnątrz. Architektoniczny chiasm. Co może znaczyć owa inwersja? Myślę, że stanowi naoczny dowód na to, jak Miasto w tym swoim miejscu zaczęło tracić ostrość i klarowność podziałów przestrzennych, zaczęło mieć problemy z orientacją, usytuowaniem. Słowem, nastąpiły komplikacje w przestrzennym obrazie świata. Gdzie i co jest zewnątrz, a co wewnątrz? Gdzie jest przód, a gdzie tył? Albo ina-

czej: jak i wobec czego się ustawić? Przodem do przodu, czy tyłem do przodu? Co i komu pokazywać? Narzucająca się odpowiedź, iż królewska fasada Bramy w sposób oczywisty odnosi się do królewskiego zamku, nie wystarcza, bo wszystkiego nie objaśnia. Zamek wówczas przekształcał się w trwałą ruinę, więc byłby to gest mocno ironiczny, owszem, możliwy. Fasada zapowiadała nie tylko zamek, ale i całą rzeczywistość po drugiej stronie, czyli rozrastające się miasto żydowskie. Wcale nie idzie o jakieś wyabstrahowane kategorie, lecz o codzienność, o życie. Trzeba było sobie odpowiedzieć, z czym się ma do czynienia. Z jednym miastem czy z dwoma? Z jednym, chociaż rozdwojonym, czy z dwoma, chociaż połączonymi? Dwa „wnętrza” i dwa „zewnątrza” lub może taka struktura, gdzie „wnętrze” jest zarazem „zewnątrzem” i odwrotnie.

Wszystkie te pytania odpowiedzi i odpowiedzi pytań wypisane są na Bramie. Postawiona niegdyś w murze obronnym jako znak rozdziału i rozróżnienia, aczkolwiek z możliwością przejścia, w swojej architektonicznej inwersji pokazuje zmianę funkcji – przejście do roli Bramy wewnętrznej, wewnętrzного organu Miasta. Dokonuje się to poprzez przekształcenia wnętrza w izby mieszkalne, sklepy, poprzez połączenia boczne z sąsiadującymi domami, przez wmontowanie jej w prawdziwy labirynt otaczającej tkanki. Od zewnątrz proces ów manifestuje się poprzez niezwykle gęste zarastanie najbliższej przestrzeni Bramy domami mieszkalnymi. Na starych fotografiach wykonywanych z zamku Bramy prawie nie widać. Jedynie kawałek trójkątnego szczytu wśród dachów, jedynie niewielki, słabo widoczny otwór-wejście wśród płataniny dachów, kamienic, zaułków, okien, drzwi...

Brama jawi się jako model dokonujących się w Mieście przejść pomiędzy różnymi światami. Architektoniczna ikona spotkania z Innym. Skupia w sobie i reprezentuje całe zróżnicowanie Miasta, wszelką podwójność, graniczność i pograniczność. Już samo jej miano stało się symbolem wielości. Nazywa się Grodzka. Nazywa się Żydowska. Powinna nazywać się też Królewska. Mogłaby nazywać się Ruska lub Bizantyńska, lub Grecka. Z nazwami, ze spotkaniem, z pogranicznością rzecz się ma dokładnie tak, jak z jej fasadą. Z tej strony taka, a z tej inna, czyli i taka, i taka, i jeszcze inna. Naoczny fenomen przejścia. A Miasto wykorzystywało to przejście, co znalazło wyraz w rozwiązaniach absolutnie wyjątkowych, niepowtarzalnych, wprost spektakularnych. Przypominam niektóre tylko efekty przechodzenia widoczne w różnych częściach Miasta, zaczynając, rzecz jasna, od słynnej zamkowej Świętej Trójcy z jej rusko-bizantyńskimi freskami w gotyckim kościele katolickim, przez nagrobek u Bernardynów niejakiego Teodora Ustrzyckiego z inskrypcją pisaną po grecku, żeby zaświadczała o jego ruskim pochodzeniu, i łacińską, żeby mówiła, dokąd doszedł, przez

owe słynne dwie ambony u Dominikanów przeznaczone – to nic, iż rzekomo – dla mówców o odmiennych poglądach, przez główny cmentarz Miasta, na którym kwatery poszczególnych wyznań są ściśle odgródzone murem – jak wszędzie – ale w murze przedzielającym katolików i ewangelików jest wyłom: kilkanaście grobów lokuje się na samej granicy, są po obydwu stronach – dla rodzin podwójnych wyznaniowo, a kończę wyjątkowym przekroczeniem z cmentarza żydowskiego, gdzie do ostatniej wojny była macewa Abrahama Heilperna z 1762 roku, na której – rzecz niesłychana, niewyobrażalna, jedyna w całej Rzeczypospolitej! – znajdowało się wyobrażenie postaci ludzkiej, w dodatku gołej, chociaż bez widocznych cech płciowych, a był to grób jednego z ówczesnych liderów całej społeczności żydowskiej w Polsce, i wcale nie jakiegoś oświeceniowca czy prekursora asymilacji.

Brama mówi wszystko wszystkim. Równocześnie. Mansjonarz od św. Michała, który szedł uliczką Zamkową od Świętej Trójcy, gdzie przed chwilą oglądał na fresku bizantyńskiego archanioła, w pewnym momencie zauważył, jak Brama od tej strony gromadzi wyjątkowo dużą ilość form troistych: trójkątny szczyt-tympanon, potrójne okna w trójkącie, potrójne niżej, potrójne pionowo (bywało także okno tuż nad luką; bywało, zniknęło...). Wydało mu się, że ta cecha jakoś odwołuje się i do całego podziału tej przestrzeni, gdzie liczba trzy odgrywa główną rolę, i do Trójcy, skąd właśnie szedł, i do trójkątnych szczytów świętomichalskiego kościoła, a trójkątny tympanon szczytu zapowiada ów Trójkąt z Chrystusem na domu, w którym mieszka... Kabalista z ulicy Zamkowej, z tego domu, który stał prawie przed Bramą (na fotografii Czechowicza widać ten dom i okno mieszkania kabalisty na pierwszym piętrze), przy stole pod oknem, żeby było więcej światła, studiował *Szaanej Ura – Bramy Światła* Józefa Gikatillii, rzecz o symbolice *Sefirot*, przeglądał rozmaite wyobrażenia plastyczne, przerysowywał abstrakcyjne diagramy, widział, że Boży układ *Sefirot* jest we wszystkim: w człowieku, drzewie, w drabinie, w literze alef. Gdy podniósł głowę i spojrział w okno, zobaczył Bramę i diagram złożony z okien: trzy w górze, trzy w dole, kolumna środkowa, kolumna lewa, kolumna prawa – porządek górnych *Sefirot*. Brak dolnych, bo w świecie jest zło, grzech, upadek. Pomyślał: gdzieś tam na dole w przejściu – jak mówi talmudyczna legenda – siedzi Mesjasz...²

Przypisy

- 1 E. Lévinas, *Zupełnie inaczej*, przeł. J. Skoczylas, „Teksty” 1975, nr 3, s. 94.
- 2 Wcześniejszą wersję eseju opublikowały „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” w roku 1996 (nr 1–2, s. 14–17).

zaznacz miejsce
gdzie stał przedmiot
którego już nie ma
czarnym kwadratem
będzie to
prosty tren
o pięknym nieobecny

(Z. Herbert, *Studium przedmiotu*)

⚡ Alef

Dopiero z nieba – i tylko z nieba – widać tę przedziwną osobliwość Miasta. Z nieba, czyli z góry, z pewnej wysokości. To, o czym mówię, może zobaczyć każdy bez wyjątku, każdy, kto ma oczy do patrzenia, ale pod warunkiem, że będzie patrzył z niebieskiego punktu widzenia. Z ziemi nic nie widać. Chociaż to fenomen tajemniczy i nieprawdopodobny, pewnie mistyczny, jest całkowicie postrzegalny zmysłowo. Po prostu: widoczny gołym okiem. Trzeba tylko oderwać się od ziemi i unieść ciało i duszę – choćby samą duszę – ku niebu, do górnego świata. Trzeba posłuchać poety, gdy mówi: „słuchaj rad / wewnętrznego oka”. W ostateczności można posłużyć się fotografiami wykonanymi z lotu ptaka. Objawi się wówczas ów niezwykle obraz, nie mam wątpliwości, największa osobliwość Miasta. Obraz wstrząsający. Już teraz, wyprzedzając opis, powiem za Emmanuelem Lévinasem, że jest to czysta epifania Enigmy. Powiem, nadal za Lévinasem, że będziemy mieli do czynienia z wielką „intrygą Nieskończoności”. Bo jak inaczej określić to, co poniżej opisuję?

1 Bet

Tak, to było dokładnie tu – ulica Szeroka 28. Pewnie numeracja w różnych czasach zmieniała się. Nieważne. Ważne, że to miejsce, a właściwie – Miejsce, było ciągle tutaj. W 1918 roku miało numer 28 i chyba do samego końca tak pozostało, bo na Szerokiej w dwudziestoleciu międzywojennym nic się specjalnie nie zmieniało – ani przybywało, ani ubywało. Nic, co mogłoby zmienić status Miejsca.

W Lublinie na ulicy Szerokiej 28 znajdował się „pępek świata”, czyli *Axis Mundi*, oś kosmiczna, kolumna świata, jego centrum, absolutny środek, przestrzeń najświętsza. Szeroka 28 spełniała te wszystkie kryteria, które opisuje fenomenologia religii w rozdziałach traktujących o symbolice „środka” i przestrzeni sakralnej. Wyjątkowa pozycja tego miejsca ma swoje źródło w tym, że mieszkał tam wyjątkowy człowiek.

Ha-Hozeh mi-Lublin, Widzący z Lublina, Jasnowidz z Lublina, Świątobliwy z Lublina, rabbi Jakub Icchak, Lubliner, Lublin – po prostu. Takie jest jego chasydzkie miano, pod którym zna go świat. Jego nazwisko brzmiało Jakub Icchak Horowic, syn Abrahama Elizera. Nie był rodowitym lublinianinem, lecz tu spędził ostatnie 30 lat życia, najważniejsze, tak że jego

Oko Cadyka

imię zrosło się z nazwą miasta i ta nazwa wyparła nawet z wielu encyklopedii i z literatury jego prawdziwe nazwisko. Czasami nawet imię. Lublin – tyle wystarczyło, żeby wszyscy chasydzi wiedzieli, o kogo chodzi. Więc w Lublinie na ulicy Szerokiej 28 mieszkał Lublin. Był cadykiem, czyli sprawiedliwym, i skupiał wokół siebie chasydów, czyli pobożnych. Był jednym z największych cadyków w całej historii chasydyzmu. A cadyk – mówiąc krótko i pozostawiając zupełnie na boku fenomen chasydyzmu i fenomen samego cadyka – dla swoich chasydów jest, jak najdokładniej, *Axis Mundi*, środkiem świata, kimś, kto z racji swojej świętości stoi najbliżej Boga, ma z Bogiem najlepszą i najskuteczniejszą komunikację. Pisze Martin Buber w *Gogu i Magogu*:

O Lublinie można powiedzieć coś wtedy dopiero, gdy poznało się go od wewnątrz: czym jest świątynia, wiesz dobrze, gdy stałeś w środku. Kto zna Lublin, ten wie, że to kraj Izraela, podwórze tego domu jest Jerozolimą, szula pagórkiem świątyni, izba rabiego Świętem Świętych, a Szechina mówi przez jego usta.

Tak mówili i śpiewali – chociaż u chasydów zawsze mowa jest śpiewem, a śpiew mową – chasydzi Widzącego.

O Widzącym mówiono i pisano wiele, ba, mówiono i pisano o Widzącym w kręgach chasydzkich przez cały wiek XIX. Powstała obszerna „lubelska” literatura chasydzka. Jeszcze w XX wieku, tylko w latach 1907–11, opublikowano pięć książek w całości lub w części poświęconych Lublinowi. Są tu niezwyklej urody opowieści Jiřego Langera i Martina Bubera. Lecz, być może, jedyny opis samego Miejsca, czyli Szerokiej 28, przedstawił Majer Bałaban. Opis bardzo skrótowy, bo tylko jeden akapit:

Na tej samej ulicy pod numerem 28 stoi dom rodzinny Horowiców. Są to potomkowie Widzącego z Lublina, Jakuba Icchaka Horowica, którzy do dziś są dumni ze swego przodka i stale procesują się o dom. Na podwórzu, na które wchodzi się przez wąski korytarz,



1



2



3



4

1. Plac Zamkowy, 2017, Rafał Michałowski / wniebowziete.pl, fotografia lotnicza, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
2. Fragment nagrobka Widzącego z Lublina (stary cmentarz żydowski w Lublinie), 2006, Joanna Zętar.
3. Ohel nagrobka Widzącego z Lublina (stary cmentarz żydowski w Lublinie), 2006, Joanna Zętar.
4. Plac Zamkowy (w tle widoczna kamienica pod numerem 10; w miejscu, gdzie stoi Pomnik Obrońców Lwowa, znajdowała się kamienica przy ul. Szerokiej 28, w której mieszkał Widzący z Lublina), 2017, Joanna Zętar.

stoi obszerny parterowy dom z drewnianym dachem i wieloma dużymi oknami. Jest to klauza, w której modlił się i spędzał większą część dnia Widzący. Swoje właściwe mieszkanie miał w domu stojącym od ulicy na pierwszym piętrze. Sama klauza jest wielką, źle otynkowaną salą z sufitem z drewnianych bali. Przy wejściu widzimy małe przepierzenie, w kształcie chrząszcza, za którym modliły się kobiety.

Tak wyglądało miejsce, które było środkiem świata, w którym działały się wszystkie cudowne i dziwne, wzniosłe i straszne rzeczy. Dom, podwórze, kwadratowa czy też prostokątna lub może innego kształtu parcela. Miejska „realność”, która od 1791, 1792 do 1815 roku była bez reszty nadrealna, a później jeszcze przeszła w wymiar sakralnej legendy jako miejsce dokonującego się cudu, gdzie było najbliżej Boga.

Ulica Szeroka, która była główną arterią dzielnicy Podzamcze, zaczynała się u wylotu Kowalskiej i biegła dołem zamkowego wzgórza aż do Ruskiej, wychodząc na kompleks cerkiewny obok – stojącej do dzisiaj na terenie dworca autobusowego – starej studni. Mniej więcej w połowie jej długości, po lewej stronie, czyli frontem do zamku, stał dom oznaczony numerem 28.

◀ Gimel

Gdy Baal Szem Tow, Pan Dobrego Imienia, stawał przed trudnym do wykonania zadaniem, wyprawiał się w pewne ustronne miejsce w lesie, rozniecał ognisko i pogrążał się w modlitwie. To, co miał zamiar osiągnąć, dokonywało się.

W następnym pokoleniu Wielki Magid z Międzyrzecza znajdował się w podobnej sytuacji, więc również szedł w to samo ustronne miejsce i mówił: „Nie mogę już rozniecić ognia, ale mogę nadal modlić się”. I to, co pragnął urzeczywistnić – realizowało się.

Kiedy minęło jeszcze jedno pokolenie, rabbi Mosze Lejb z Sasowa także miał trudny problem do rozwiązania. Szedł do lasu i mówił: „Nie mogę już rozpalić ogniska, nie znam tajemnych medytacji ożywiających modlitwę, lecz przecież znam to miejsce w lesie, gdzie to wszystko odbywało się – to powinno wystarczyć”. I rzeczywiście wystarczyło.

Minęło jeszcze jedno pokolenie i cadyk Izrael z Rużyna miał to samo zmartwienie co wszyscy jego wielcy poprzednicy. Rozsiadł się więc wygodnie w fotelu w swoim pięknym pałacu i rzekł: „Nie możemy rozpalić ognia, nie znamy już odpowiedniej modlitwy, nie wiemy nawet, gdzie znajduje się to miejsce w lesie, ale przecież możemy opowiedzieć historię o tym, jak to wszystko odbywało się”. I opowieść cadyka była tak samo skuteczna jak działanie jego poprzedników.

Opowiadam – ciągle, bo taka jest zasada chasydzkiej opowieści – tę historię za Gershomem Scholemem, któremu opowiedział ją Samuel Josef Agnon, wybitny pisarz, noblista, a kto opowiedział Agnonowi

– nie wiem. Ten, co interpretuje chasydzką opowieść, przypomina kogoś wyjaśniającego, na czym polega opowiedziany dowcip. Więc dodam, że chciałem przypomnieć tylko miejsce. Tak się bowiem składa – i nie jest to wcale mało – że znamy adres tego niezwykle miejsca. Nic więcej nie wiemy, być może nie będziemy w stanie nawet opowiedzieć historii o tym wszystkim, ale mogę powiedzieć, gdzie mieszkał Widzący, skąd promieniowała jego niezwykła moc. Powinno wystarczyć. Musi wystarczyć.

↑ Dalet

Jeszcze o Szerokiej, bo opowieść jako czynność magiczna chce odwrócić to, co się zbliża, chce zatrzymać lub chociaż odroczyć to, co nieuchronne. Więc przepisuję wiersz Józefa Czechowicza *Ulica Szeroka*. Jest to chyba jedyny poetycki opis tej ulicy.

Chorągiewka na dachu śpiewa.
Pierwszej gwiazdy wypelza pajak.
Latarnie w czarnych drzewach,
kołyszących się,
mrugają.

Ciepła woń płynie z piekarni,
a cisza z zamkniętych bram.
Gdyby pies na dalekim przedmieściu nie szczekał,
byłbyś – jak nigdy – sam.

Sam, może jeszcze z rzeczułką,
której nie słyhać,
choć chyba w taką noc z lazuru
i ona – niebios kochanka –
od zmierzchu aż do ranka,
na pewno wzdycha
wśród murów.

Wiersz opublikowany najpierw w tomiku *Stare kamienie*, wspólnym zbioru Czechowicza i Franciszki Arnsztajnowej z 1934 roku. Szeroka 1934, Szeroka na początku lat 30. Wiersz – sielanka. Cisza, spokój, bezgłośny śpiew chorągiewki na dachu, rzeczułka, czyli Czechówka, „niebios kochanka”, „której nie słyhać”, tylko szczekanie psa na odległym przedmieściu nie tyle przerywa ciszę, ile raczej niweluje samotność. Wprawdzie jest to noc, lecz jasna – gwiazdy, latarnie, w ogóle „noc z lazuru”. Pachnie chlebem. Bezpieczny, harmonijny świat ulicy Szerokiej. Choć w cyklu wierszy lubelskich pojawi się – jak to u Czechowicza – także niepokój. Chodzi o Wieniawę – też ważne miejsce, bo tam przez kilka lat mieszkał Widzący, zanim osiedlił się na Szerokiej. Również Wieniawa jest widziana nocą, ale jest to ciemność groźna. Z tej ciemności wybiegają bowiem „czarne, kosmate” „niedźwiedzie nocy” i zwalają się na przedmieście:

Gną się, kucają domki, zajazdy, bożnice
pod mroku cichego łąpą.
Ach, trzasnęłyby niskie pułapy! –
ale już zajaśniało.

Na źle oświetlonym przedmieściu wyobraźnia podsuwa katastroficzne obrazy, ale wychodzi księżyc i mroczne zjawy ustępują – światło na ten raz zwycięża. Jeszcze. W końcu składa się z tego ładny – chociaż trochę udramatyzowany – nokturn: „Pejzaż: Wieniawa z księżycem”. To są obrzeża wyobraźni i peryferie miasta. W środku tego świata, na Szerokiej, panuje równowaga pierwiastków kosmicznych, wszystko jest na swoim miejscu. Wierszyk jest prosty, nie ma w nim żadnych komplikacji, żadnych pęknięć. Czechowicz w tym pastoralnym wierszu uchwycił – i zatrzymał – pewien stan świata i miejsca. Taki stan, w którym istnieje miejsce z osią kosmiczną organizującą Kosmos, miejsce niepozwalające, żeby Chaos zbliżył się na niebezpieczną odległość. Tu Szeroka istnieje. A na niej dom z numerem 28. I podwórko ze starą chasydzką modlitewnią. „Ciepła woń płynie z piekarni / a cisza z zamkniętych bram”.

He

Trzeba o tym powiedzieć językiem Widzącego, czyli językiem kabalistycznym. Nie było w tym języku kategorii historycznych czy politycznych, bo był on w całości symboliczny, nastawiony na opis i interpretację rzeczywistości uniwersalnej i metafizycznej. Nadszedł czas *sitry achara*, drugiej strony, lewej strony stworzenia, czas zła i ciemności, zniszczenia i śmierci. Paroksyzm drugiej strony, upostaciowany w formie wojen Goga i Magoga, i władcy zła Armilusa, szatańskiego syna splodzonego z kamienną statua rzymskiej dziewczyny, i wszystkich apokaliptycznych bestii i potworów, i niezmiernie rzeszy demonów, jakie tylko zdolne są pomieścić demonologie: żydowska, chrześcijańska i arabska. Czechowiczowskie „niedźwiedzie nocy” jednak zmaterializowały się i spadły na Miasto. I „trzasnęły niskie pułapy” – „domków, zajazdów, bożnic”. Około 1942, 1943 roku podwładni Armilusa zaczęli burzyć dzielnicę wokół zamku. Zostały tylko ruiny, kikuty domów, rumowisko gruzów. Środowisko naturalne demonów, ruiny bowiem są ulubionym terenem działania duchów zła.

Nie wiem, w jakim stanie znajdowała się Szeroka 28, jaki był stopień jej zniszczenia. Przez dziesięć lat, od 1944 do 1954, stały tylko ruiny, niczego nie próbowano podnosić, naprawiać czy rekonstruować. 13 stycznia 1954 podjęto decyzję, aby na 10. rocznicę PKWN, czyli „nowego wspaniałego świata”, poddać Miasto uporządkowaniu, renowacji, odbudowie. Słowem, po wielkiej apokalipsie – mała kosmogonia, akt demiurgii. O tym, że powyższe określenia nie są złośliwymi metaforami, świadczą charakter i idea podjętych wówczas działań.

Dla tej części Miasta, gdzie była dzielnica Podzamcze, czyli wokół zamku, powtórzono akt stwórczy. Postanowiono bowiem wszystko zacząć od początku i zupełnie inaczej. Jak w opisywanym w kabale luriańskiej procesie kreacji, najpierw nastąpił akt *cimcum*, uwolnienie przestrzeni. Cała okolica została z wyjątkową starannością i precyzją oczyszczona, ruiny rozebrano, gruz uprzątnięto co do kamyczka. Znikła ulica Szeroka, znikły inne ulice i wszystko, co tam było. Nie pozostało absolutnie nic, żaden materialny ślad, nawet ślad przebiegu ulic. Powstała wolna, pusta przestrzeń gotowa na przyjęcie twórczego impulsu. Tylko zamek pozostał na swoim miejscu – jedyny punkt orientacyjny w tej przestrzeni. I właśnie cały impuls stwórczy, cała energia kreacyjna, skupiła się w jednym miejscu: u stóp wzgórza zamkowego, przed jego frontem, tam, gdzie wcześniej przebiegała Szeroka, w tej jej części, gdzie był dom Widzącego. Tu, w tej przestrzeni, postanowiono coś stworzyć, na nowo, od początku. Reszta okolicy pozostała pusta, ta – nie. Akt tworzenia trwał 6 miesięcy, od lutego do lipca 1954. Widać liczba 6 odgrywa podstawową rolę w dziele stworzenia, jakiegokolwiek ono by było. Więc z ideologiczną szybkością zbudowano „nowe Podzamcze”, lubelską kopię – ideową kopię! – warszawskiego Mariensztatu. Po pierwsze, pięknie wymodelowano zamkowe wzgórze, szerokie schody, z dołu do góry, z góry na dół, na zboczu uformowano też ścieżki, ławy do siedzenia – wyraźnie o charakterze widowni, w rodzaju amfiteatru, miejsca, skąd dobrze widać to, co w dole. Po drugie, właśnie na dole, również pięknie, wymodelowano spory owalny plac, od strony zamku wyznaczony przez podmurowaną podstawę wzgórza, ustawiono stylizowane latarnie, jakieś podwyższenia, podesty. Po trzecie, po przeciwnej stronie placu zbudowano wygięty łukowato ciąg ściśle złączonych ze sobą domów, tak ściśle, że wyglądają jak jeden. Domy równie piękne jak wszystko w tym miejscu – nowiutkie jak ustrój, ale swoją fasadową – czyli zewnętrzną, widoczną – architekturą nawiązujące do renesansowych kamienic mieszczańskich. Więc podcienia, arkadki, części mieszkalne i handlowe, prywatne i publiczne. Zamek, owalny plac, półkole domów – oto nowa konfiguracja przestrzeni, w której elementy optyczne – mówiąc krótko – odgrywają istotną rolę. Dobre miejsce do patrzenia. Tylko nie ma na co patrzeć i nic stąd nie widać. To znaczy widać – puste miejsce.

Waw

Tu kończy się materialna historia Szerokiej 28. Takiego miejsca i adresu już nie ma. Pozostała tylko garść starych fotografii, trochę rysunków, opis Bałabana, wiersz Czechowicza, jakieś wspomnienie nawiązujące do Szerokiej, przedwojenne i starsze plany miasta. Od 1954 roku nie można powiedzieć: to było tutaj. Odtąd można mówić: to było gdzieś w tej okolicy, mniej więcej tutaj.

A co się stało z *Axis Mundi*? Jak pisze Mircea Eliade, oś kosmiczna obejmowała nie tylko powierzchnię ziemi, nie tylko wyznaczała kierunek ziemia-niebo, ale stanowiła łącznik między wszystkimi poziomami kosmicznymi: regionami dolnymi (piekło, *szeol*, chaos, podziemie), powierzchnią ziemi i światem górnym (niebo). Była więc, z jednej strony, głęboko zanurzona w dole, w głębinach ziemi, z drugiej zaś – sięgała wysoko w górę, ponad ziemię, w powietrze. Czy operacja wykonana na powierzchni, na jednym tylko poziomie, unicestwia również to, co poniżej, i to, co powyżej? A co z archetypami i obrazami kreowanymi przez archetypy? Jak pisze Carl Gustaw Jung, archetypy mają charakter ogólnoludzki i ogólnotelluryczny i są głęboko zakorzenione w oceanie nieświadomości zbiorowej. I jako takie nie podlegają władzy świadomości – nie można działaniami świadomymi ani stworzyć archetypu, ani go zniszczyć, ani zastąpić jakimś innym archetypem, ani spowodować, żeby się nie pojawił, ani spowodować, żeby się ujawnił.

Tu się rozpoczyna mój napowietrzny bedeker, o którym mówiłem na początku tych notatek. Przewodnik połączony z ćwiczeniami oka – zakładający w ogóle jako warunek wstępny otwarcie wszystkich oczu, zewnętrznych i wewnętrznych. Bo jak inaczej można mówić i słuchać, pisać i czytać o Widzącym, jeśli samemu się nic nie widzi? Wszak idzie o widzenie, patrzenie, dostrzeganie, o niezwykle fenomen widzenia, o mistykę, o kabalistykę. Takie widzenie, które patrząc na widoczne, widzi także to, co niewidoczne. O takie patrzenie, które w przypadkowym dostrzega pewien porządek. Chodzi o takie oko, które słyszy, i o takie ucho, które widzi.

Kto nie ma zamiaru otwierać oczu, niech w tym miejscu przerwie lekturę. „Czarny kwadrat” z wiersza Herberta został już położony, a tren o „pięknym nieobecny” odśpiewany. Na znak rozdzielenia, w tym pęknięciu, kładę nowe motto:

gdy nic nie nosi korony

królem powietrza cię nazwę

(J. Czechowicz, *W kolorowej nocy*)

W Mieście Widzącego po Widzącym pozostał widoczny tylko jeden jedyny materialny ślad – nagrobek na cmentarzu. Dosłownie „po”, bo postawiony po śmierci rabiego. Śmiertelna sygnatura, ślad śmierci, w *bet-olam* – w domu wieczności (jak pięknie i mądrze określa się po hebrajsku cmentarz). Na kompletnie zniszczonym przez ludzi Armilusa starym *bet-olam* ocalało tylko kilkadziesiąt grobów i nagrobków, wśród nich grób i nagrobek Sprawiedliwego. Na dużej, gładkiej, leżącej poziomo płycie kamiennej (?), u jej wezłowia, na niewielkim cokole, wznosi się równie duża, monumentalna, ustawiona pionowo płyta nagrobka – macewa. Jak każda macewa, stanowi złożoną całość

tekstową, słowno-ikoniczną, którą tworzą elementy architektoniczne, wyobrażenia plastyczne, tekst inskrypcji – epitafrum, kompozycja wszystkich tych elementów, kolorystyka, wypukłości i wklęsnięcia, liternictwo wreszcie. Taka jest poetyka każdej macewy. Na pierwszy rzut oka uderza typowość, wręcz konwencjonalizm, nagrobka Widzącego. Jakaś wyraźna dysproporcja i zastanawiający brak adekwatności pomiędzy tym, co widać, a tym, co wiemy o postaci, której prochy tu spoczywają. Jakby pochowany tu został „standardowy” pobożny. Żadnych niezwykłości. Odwrotnie, klasycyzujący umiar na tle wybujałości wizualnych, które znamy z innych *bet-olam*. Sądzę, że nie chodzi tu o pośmiertne „wciągnięcie do szeregu”, a raczej o taką cechę Widzącego, jak pokora – wprawdzie żywiolowa i ekstatyczna – ale mimo wszystko pokora. Więc macewa cadyka jest typowa, a przecież bardzo indywidualna równocześnie i niczego z jego postaci nie tuszuje. Głównym nośnikiem tej indywidualizacji staje się tekst epitafrum, długi, gęsto zapisany, szczelnie wypełniający prawie całą prostokątną część nagrobkowej płyty, bez marginesu – tylko na samym dole, po ostatnim słowie, zresztą umieszczonym na środku, zostawiono pas wolnej przestrzeni. Analiza tego tekstu, jego specyficznej poetyki, to osobny i samodzielny problem. Tu przytoczę tylko – w przekładzie Andrzeja Trzczińskiego – początek:

Świadkiem jest ten pomnik, ten święty nagrobek,
świątobliwości naszego mistrza, geniusza, naszej
mocy,
światła naszych oczu, pragnienia naszych serc.
I cały dom Izraela płacze, ponieważ otoczyło się
ciemnością światło
wokół nas, w tym dniu, w którym został zburzony
dom naszego Pana.

W dalszym ciągu inskrypcji wymienia się imię i nazwisko, i datę śmierci, i kim był zmarły. Śmierć Widzącego miała specjalną semantykę. Wszystkie towarzyszące jej okoliczności były niezwykle, jej przyczyna i forma. Nie mówię tu o nich, bo są już na ten temat piękne opowieści Langerera i Bubera. Zwróć uwagę jedynie na symbolikę samych dat. Widzący wypadł – został wyrzucony – z okna swego domu przy Szerokiej 28 w święto Simchat Tora (Radość Tory) 1814 roku, najbardziej radosne święto żydowskiego roku liturgicznego. Po długiej agonii umarł 9 Aw 5575 (15 sierpnia 1815), w Tisza Be-Aw, najsmutniejszy dzień całego roku, bo tego dnia obchodzi się rocznicę zburzenia Świątyni w Jerozolimie. Stąd w epitafrum pojawia się podwójne odniesienie: do śmierci Sprawiedliwego i do śmierci domu Bożego – „zburzony dom naszego Pana”. W XX wieku doszło jeszcze do tego zburzenie doczesnego domu rabiego. Został – niezniszczalny – dom w wieczności, *bet-olam*. Widzący umarł, czy też raczej zginął, bo chciał przy-

spieszyć nadejście ostatecznego Mesjasza. Wśród me-sjańsko nastawionych kabalistów i chasydów panowała opinia, że Mesjasz nadejdzie właśnie 9 Aw i ten dzień upadku i smutku stanie się dniem podniesienia i radości. Przyjaciół, a może i mistrz Widzącego, Lewi Icchak z Berdyczowa, miał taką nadzieję.

Jeszcze raz przywołuję obraz nagrobka Widzącego, bo trzeba ten obraz zapamiętać i mieć stale w oczach. Płyta prostokątna po obu stronach ograniczona dwiema półkolumnami, a u góry zamknięta łukiem. W przestrzeni prostokąta – inskrypcja, w górnej, tej wyznaczonej przez łuk – przyczółek wypełniony płaskorzeźbą. Całość kompozycji zdaje się nawiązywać do architektury *aron ha-kodesz*, szafy ołtarzowej w synagodze, w której przechowywane są zwoje Tory – ręcznie przepisywany hebrajski tekst Pięcioksięgu. W półkolistym naczółku, wewnątrz dużego łuku, znajduje się wypukły relief o ogólnym kształcie korony. Jest to jakby trójdzielna korona – lub też rodzaj tryptyku – złożona z trzech odrębnych części. Dwie boczne mniejsze, identyczne i symetryczne, centralna – większa, o innym kształcie. Całość, od góry i z boku, zamknięta trzema łukami. Więc w łuku łuki, w półkolu półkola. Wszystko ma tu zresztą swój wyższy sens. Korona nie jest tu samodzielnym obrazem, lecz tylko planem lub ogólnym schematem wypełnionym konkretnymi figurami. Ale jest i ma swoje znaczenie. Korona może mieć trzy znaczenia: może być to korona Tory (*keter Tora*) i oznaczać uczonego w Piśmie, może symbolizować kapłana – korona kapłaństwa (*keter Kehuna*), może wreszcie odnosić się do cnót zmarłego – korona dobrego imienia (*keter szem tow*). Widzący był *szem tow*, miał dobre imię wśród pobożnych, więc ten zarys korony ma takie znaczenie.

W ogóle w kabale praktycznej i w kabale chasydzkiej ważną rolę odgrywało określenie *bal szem*, mistrz imienia. Pierwotnie oznaczało cudotwórców i praktykujących – żeby się tak wyrazić – medycynę niekonwencjonalną, które to umiejętności posiadli dzięki znajomości tajemnic Imienia Boga. Twórca idei chasydzkiej był nazywany Baal Szem Tow – Pan Dobrego Imienia. To określenie *tow*, dobry, stało się chasydzkim wyróżnikiem prawdziwej pobożności i sprawiedliwości, bez odcienia magicznego, chociaż cudowność pozostała.

Taki kontekst i w tej koronie Widzącego jest obecny. W tym schemacie korony dwie boczne kwatery wypełnione są przez dwa lwy. Wspięte na tylnych łapach, ogony podwinięte, łby zwrócone wstecz, a w przednich łapach trzymają część środkową. I tu jest tak: ma ona formę prostokąta (tyle że leżącego na dłuższym boku) od góry zakończony łukiem. Nie sposób nie zauważyć, że powtórzony jest tu – w miniaturze – model kompozycyjny całej macewy. A całość tej części obramowana jest wieńcem – lwy trzymają po prostu wieniec. Bardzo to wyodrębniła i dodatkowo „centralizuje” ów środek pł-

skorzeźby. Właściwie to jest dopiero korona. Czyli korona w koronie, macewa w macewie, korona-macewa, macewa-korona uwieńczona, względnie zwieńczenie korony-macewy. A w tym środkowym środku, czyli wewnątrz przestrzeni – i symboliki środka – plastyczne znaki bezpośrednio wskazujące na osobę Widzącego: dłoń trzymająca dzban z wodą, obok drugi dzban. Są to symbole lewitów, czyli mężczyzn z rodu Lewiego, przeznaczonych do służby w świątyni. O ich powołaniu i obowiązkach mowa w Księdze Liczb Starego Testamentu. Do tych obowiązków należało między innymi obmywanie rąk kapłanom przed błogosławieństwem. Świątobliwy z Lublina pochodził z tego rodu – był Ha-Levi.

Z tym obrazem macewy zwracamy się w stronę zamku, w stronę, gdzie kiedyś mieszkał Widzący. Przenosimy się z domu wieczności w kierunku teraźniejszości. Napotyamy w górze taki punkt – od tego momentu trzeba przestać chodzić po ziemi – z którego ujrzymy coś zdumiewającego. Sprawa ma charakter ryzykowny, więc spróbuję ująć ją możliwie najprecyzyjniej. Jeśli – po pierwsze – znajdziemy się na odpowiedniej wysokości, jeśli – po drugie – będziemy w odpowiedniej odległości, i jeśli będziemy patrzyli – po trzecie – pod właściwym kątem, to zobaczymy wielki prostokąt zamku po bokach obramowany grubszymi bocznymi skrzydłami, a od góry zakończony łukiem otaczających plac domów. Podkreślam: przy zachowaniu właściwych parametrów wysokości, odległości i kąta. Wtedy linia szczytowa płaszczyzny zamku zakryje drugi łuk placu, ten wyznaczony przez podstawę wzgórza, a będzie widoczny tylko przeciwny. Prostokąt z naczółkiem w półokręgu. Zamek i plac zamkowy, który obejmuje miejsce po Widzącym, spustoszone Miejsce, odwzorowuje kształt macewy Sprawiedliwego. Jeden, gigantyczny nagrobek rzucony w przestrzeń. W przestrzeń nieobojętną przecież, choć zdaje się wyglądać na zubożniętą. Ikona macewy.

↑ Zain

W macewie Widzącego – tej stojącej w *bet-olam* – są, jak pamiętamy, dwie macewy, właściwa, duża, i jej jakby obraz powtórzony w reliefie. Obydwie są zakończone od góry charakterystycznym łukiem. W obrazie, który widzimy, jest tylko jeden łuk. Można uznać, że nie ma to istotnego znaczenia, że wystarczy ten ogólny zarys, ogólne podobieństwo kształtu. Spróbujmy przyjrzeć się dokładnie tej ikonie macewy wyznaczonej przez kształt zamku i placu. I porównać z rzeczywistością. Zwracam uwagę na relację łuku i prostokąta. W realnej macewie – tej dużej – płyta jest szersza niż łukowate jej zamknięcie, szersza o obydwie półkolumny. Łuk właściwie zamyka tylko tę część prostokąta, którą wypełnia epitafium. W macewie-koronie łuk rozpięty jest dokładnie nad całym prostokąciem.

W tym, co zobaczyliśmy z nieba, jest jeszcze inaczej, bo łuk placu wyraźnie przekracza przystający do



5



6



7



8



9



10



11

5. Prawy maskaron, 2008, Marcin Skrzypek.

6. Maskaron z lewego narożnika kamienicy przy placu Zamkowym 10, Leon Urbański, miedzioryt.

7. Maskaron z prawego narożnika kamienicy przy placu Zamkowym 10, Leon Urbański, miedzioryt.

8. Pozostałości lewego maskarona, 2008, Marcin Skrzypek.

9. Fragment przedwojennego planu miasta Lublina z zaznaczoną ulicą Szeroką, ok. 1928, autor nieznan (cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

10. Nagrobek Widzącego z Lublina, ok. 1913, autor nieznan (reprodukcja za: Szlomo Baruch Nissenbaum „Ewrejskaja Starina” 1913, R. V, t. 6: *Jevrejskije nagrobnyje pamiatniki goroda Lublina*, Petersburg 1913).

11. Obwoluta książki Martina Bubera *Gog und Magog. Eine Chronik*, Berlin 1949 (ze zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego).

niego bok zamkowego prostokąta. Nie ma zgodności, więc można orzec, iż chodzi o odwołanie do obydwu zakrzywień równocześnie. Sądzę jednak, że dokładna odpowiedź istnieje. Łuk placu jest łukiem środkowej części korony w macewie Widzącego. Tej z symbolami lewity, najbardziej osobistymi wśród plastycznych wyobrażeń. Pośród osobistych znaków najbardziej osobisty to owa dłoń trzymająca dzban. Z prawej strony, z wieńca podtrzymywanego przez lwa, a faktycznie znikąd, z nicości, wysuwa się dłoń lewity. Jedyne dopuszczalne wyobrażenie człowieka. Rzecz jasna, dłoń Ha-Lewiego. Przenieśmy tylko ten obraz na nasz – nadal tylko z jednym, górnym łukiem – plac. Punkt widzenia zawsze od strony zamku. Odszukajmy ostatni po prawej stronie dom w łuku. Od lewego narożnika fasady tej kamienicy przeprowadźmy linię pionową, w dół, do zamku, to znaczy do tego drugiego, na razie niewidocznego dla nas, łuku zamkowego. Dokładnie w środku tej linii znajdzie się dłoń lewity.

Studiując stare plany Miasta, zwłaszcza okolice ulicy Szerokiej, porównuję je ze sobą, wymierzam odległości, badam proporcje, kierunki, kąty, stopnie, skale. I nioszę te dane na tę przestrzeń, która jest teraz. Sprawdzam jeszcze raz, sprawdzam wielokrotnie. Znowu studiuję cały materiał topograficzny. Chcę zlokalizować Szeroką 28, chcę wiedzieć, gdzie mieszkał i modlił się Widzący z Lublina. Chcę wiedzieć, gdzie było to Miejsce, którego nie ma. Wydaje mi się, że jak nie znajduję tego miejsca, gdzie było Miejsce, nie będę mógł mówić ani, tym bardziej, pisać o Widzącym.

Obok materiałów topograficznych, ściśle technicznych, posługuję się też materiałem symbolicznym – ową świeżo odkrytą ikoną macewy Widzącego. 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. Usiłuję ją tu stosować. Oczywiście, w połączeniu z wszystkimi regułami hermeneutyki kabalistycznej.

Oto wynik: Szeroka 28, dom Widzącego, znajdował się dokładnie tam, gdzie na macewie jest dłoń lewity. Jest dom, jego dłoń; dłoń jego, dom jego. Buduję powyższe zdanie w formie chiazmu, bo Widzący pozostał po sobie między innymi dwie książki o dziwnych, chiazmatycznych, lustrzanych tytułach: *Zichron Zot (Na pamiątkę tego)* i *Zot Zichron (Tego upamiętnienie)*. Pisze Langer: „Niewiele tak wzniosłych dzieł wyszło spod ręki ludzkiej”. Chiazm jest też figurą spotkania dwu zbieżno-rozbieżnych i rozbieżno-zbieżnych rzeczywistości, pomiędzy którymi pozostaje wolna przestrzeń. Nie mówiąc już o tym, że daje się czytać taką konstrukcję w sposób łaćniński – od lewej do prawej, i na sposób hebrajski – od prawej do lewej. W realnej przestrzeni

placu to znaczące miejsce znajduje się właśnie w pustce między dwoma łukami, tam, gdzie najbardziej zbliżają się do siebie, lecz nie łączą. W tym miejscu możemy wyznaczyć „czarny kwadrat” i odśpiewać *niggun* „o pięknym nieobecny”. Dopiero tu i teraz, gdy już wiemy dokładnie, gdzie to było.

ן Het

Zmieniamy parametry wysokości, odległości i kąta spojrzenia. Zmienia się obraz. Pojawia się w polu widzenia drugi, dolny łuk placu. Są więc widoczne obydwa łuki, cały plac. Formuje się nowy układ: nadal prostokąt zamku i nad nim dwa łukowato wygięte ramiona. Napięta kusza bez strzały. Samo napięcie skumulowanej energii, koncentracja siły. Jakaś zatrzymana, unieruchomiona dynamika. Przestrzeń nabrzmiała. Statyczny obraz-ikona rzutowanej w tę przestrzeń macewy przekształca się lub też uzupełnia o aspekt energetyczny, o napięcie. Jak w ikonie, w widzialnym zawarte jest niewidzialne pole sił. Niewidzialny, bo niematerialny, jest sens. Między górnym ramieniem a napiętą cięciwą, w tej niby-pustej przestrzeni placu, tłoczą się wszystkie znaczenia wpisane w macewę Widzącego. Można przywołać tu i takie skojarzenia wzrokowe: nawias i elipsa. Obydwie figury są figurami nieobecności, lecz nie pustki, ponieważ natarczywie stawiają pytanie o to, co zostało wzięte w nawias, co uległo eliptycznemu pominięciu. I obydwie, a zwłaszcza elipsa, zakreślając granice nieobecności, odpowiadają natychmiast: to, co było w środku, to, co było tutaj, to, o co uzupełnia się ta całość. W środku był Widzący, to jego miejsce zostało wzięte w nawias i eliptycznie wyeliminowane. Dłoń z dzbanem, misa, obmywanie rąk przed błogosławieństwem.

ב Tet

Zmieniamy pozycję. Teraz widać sam plac, bez zamku. Zmiany pozycji ujawniały pewien obraz i jego dynamiczne transformacje. Tak jest i tym razem. Oczywiście, zawsze można powiedzieć, że widać plac, jego kształt, z góry. Zawsze można powiedzieć, że taki, a nie inny kształt nasunie pewnego typu asocjacje – przez analogię, przez podobieństwo, przez fantazję. Trzeba jednak wziąć pod uwagę logikę całości i koherencję myślową prezentowanego tu punktu widzenia. Chodzi po prostu o dyscyplinę, a nie dowolność. Tak jak w filozofii, tak jak w metafizyce, jak w fizyce teoretycznej, jak w chemii, jak we wszystkich tych dyscyplinach, które opisują rzeczywistości nieoczywiste. Motywem przewodnim tego szkicu jest wzrok, widzenie, patrzenie, spojrzenie. Cały czas chodzi o oczy, o to, co naoczne, co można i trzeba zobaczyć. Chodzi o nasze oczy, nas patrzących w tę przestrzeń, ale chodzi też o kogoś, kto miał niezwykle oczy, oczy obdarzone mocą widzenia przez czas i przestrzeń.

Spójrzmy uważnie na plac: owalny, trochę splaszczony, łagodne łuki, kąciaki z lewej i prawej strony.

Oko. Migdałowe oko. Nieustannie otwarte oko. Położone na ziemi – patrzy prosto w niebo, wyłącznie w niebo. Gdy się tak patrzy na to oko z góry, ściślej, gdy się spogląda w oko, widać ruchome kropelki: ludzi, pojazdy.

Jak już pisałem, w tym miejscu był chasydzki środek świata, oś kosmiczna, *Axis Mundi*. Do właściwości owej kosmicznej kolumny – według Eliadego – należy także to, że jest ona otwarta ku górze, aby mogła istnieć bezpośrednia łączność z Bogiem, względnie bóstwami. Taką funkcję ma świątynia, lecz i inne miejsca. Wyraża się ten sens w licznych obrazach i symbolach „otwarcia ku górze”. Znajdziemy tu i biblijną drabinę Jakubową, i obrazy „bramy niebieskiej”, i „oko sklepień” – tak określano w archaicznych sanktuariach odkryte dachy. Można więc powiedzieć, że to miejsce, ten plac, zachowało cechę *Axis Mundi* – otwarte na niebo oko. W kabalistycznej doktrynie *gilgul*, czyli wędrówki dusz, mówi się, że dusza może wcielić się w inną osobę, że może wcielić się w zwierzę i nawet w przedmiot. Nie wiem, czy *gilgul* dotyczy także placu.

► Jod

Jeszcze o placu Oko Cadyka, czyli o placu Widzącego. Są tu rzeczy, zaiste, niezwykłe i dzieją się niesłychane sprawy. Mimochodem tylko zauważę, że w łuku zabudowanym stoi akurat 10 domów. Wiem, przypadek, tak wyszło, ale wyszła wyjątkowo symboliczna liczba. A w takim miejscu wszystko ma znaczenie. Wskażę jedynie na dwa zespoły znaczeń.

Pierwszy – węższy – krąg odniesień wiąże się z ważnym faktem, iż 10 jest liczbą oznaczającą *minjan*, rytualną liczbę pobożnych konieczną do odprawienia publicznych modłów. Zwłaszcza kadisz – modlitwa za zmarłych – bezwzględnie wymaga *minjanu*. Ponieważ nie wolno liczyć samych ludzi, żeby liczeniem ich nie depersonalizować lub też – w wersji folklorystycznej – nie prowokować złych duchów, trzeba przy odliczaniu stosować specjalne wybiegi mające pozorować, że rachubie podlegają nie tylko ludzie, lecz także coś innego. Na przykład – domy. Więc to takie wybudowane liczydło do *minjanu*. A kadisz w tym miejscu byłby modlitwą wyjątkowo pożądaną. Wszak mowa o punkcie, gdzie umarł Widzący, gdzie przestrzeń ułożyła się w kształt jego nagrobka.

Drugi – nieskończenie szerszy – zespół semantyczny wiąże się z taką okolicznością, iż 10 jest liczbą *Sefirot* (*Sfirot*), dziesięciu Bożych aspektów, poprzez które Bóg – drogą emanacji – kreuje świat, uobecnia się w tym świecie, i które zarazem określają strukturę wyłonionej rzeczywistości. Teoria *Sefirot* stanowi najbardziej skomplikowaną część refleksji kabalistycznej, więc tylko o tym napomykam. Są rozmaite plastyczne wyobrażenia układu *Sefirot*: w formie drzewa, w postaci człowieka, drabiny Jakubowej, stylizowanej litery Alef, abstrakcyjnych diagramów. Otóż owalny – w kształcie

oka – plac przypomina także schemat graficzny sefirotycznego porządku. Punktem orientacyjnym jest najważniejsze miejsce tej przestrzeni – miejsce domu Widzącego, miejsce jego życia i śmierci, tam, gdzie znajduje się dłoń lewity. Trzeba stanąć twarzą do placu, po lewej – łuk wzgórza zamkowego, po prawej – ów *minjan* domów. Po lewej stronie jest miejsce dla *Sefirot*: *Hod* (Chwała), *Din* (Prawo), *Bina* (Inteligencja). Po prawej stronie – *Necach* (Zwycięstwo), *Chesed* (Miłość), *Chochma* (Mądrość). Środek wypełnia *Tiferet* (Piękno). Nad placem – w tym kierunku – wznosi się gęsto zabudowana czapa wzgórza staromiejskiego. W strukturze sefirotycznej odpowiada temu najwyższa i równocześnie pierwsza *Sefirot* – *Keter* (Korona). Od niej odchodzą, rozgałęziają się czy też wypływają, wszystkie pozostałe. Spływają w dół, kumulują się lub też schodzą w miejscu, z którego patrzymy. Jest to miejsce zarezerwowane dla *Sefirot* *Jesod* (Podstawa). *Sefirot* prawej strony mają charakter męski, aktywny, te po lewej stronie – żeński, bierny. *Jesod* skupia w sobie całą energię emanacyjną ich wszystkich i jest rodzaju męskiego. Odpowiada męskiemu organowi rozrodczemu, ma naturę falliczną, jest bowiem kanałem, przez który spływa na świat Boski strumień energii. W kabale chasydzkiej właśnie cadyk wyraża *Sefirot* *Jesod*. To on jest podstawą i fundamentem świata, kimś, kto pośredniczy między światem wyższym – Boskim, i światem niższym – ludzkim. Mówiąc innym językiem: pępek świata – *Axis Mundi*. Nieprawdopodobne, ale miejsce *Jesod* wypada dokładnie w miejscu domu cadyka. Wszystkie znaki – jakkolwiek by patrzeć i jakiegokolwiek by były proveniencji – ciągle wskazują ten punkt. Przez męski *Jesod* stwórcza energia wpływa do ostatniej *Sefiry* – *Malkut* (Królestwo). Inaczej nazywa się też *Szechina* – Boża obecność, żeński aspekt Boskiego porządku. Odpowiadają jej żeńskie narządy płciowe. W kabale określa się ją też mianem „córki Boga”. Łuki Placu zbiegają się, zbliżają się do siebie, lecz nie zamykają, pozostaje dosyć wąskie wejście – wylot z placu w zewnętrzny świat. Oto waginiczny obraz usytuowania żeńskiej *Malkut*. *Szechinę* często wyobraża się w postaci wędrującej lub raczej tułającej się po świecie kobiety. Ruchliwa ulica, bazar, dworzec autobusowy – to, co jest dalej za placem, to, co zajęło miejsce drugiej połowy ulicy Szerokiej – wydaje się wprost idealnie symbolizować sytuację *Szechiny*.

Zatrzymuję się przed ostatnim domem w łuku, ostatnim z prawej strony. *Jesod*, dom cadyka, podwórko z modlitewnią chasydzką, dłoń lewity, czyli Szeroka 28. Wiemy, że tu się wszystko koncentruje, tu zbiegają się wszystkie linie napięć niewidocznego pola sił i tu skupiają się też widoczne znaki. I oto odsłania się ostatni obraz, obraz widoczny już z samej ziemi. Obraz ostatni i ostateczny. Wstrząsający. Naoczny argument. Chodzi o ten ostatni (lub pierwszy) dom. Jako jedyny został specjalnie wyróżniony. Podwójnie wyróżniony w całej



12



13



14



15

12. Fragment kamienicy przy ul. Szerokiej 28, 1934, Stefan Kielsznia, fotografia (ze zbiorów Jerzego Kielsznie, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
13. Ruiny ulicy Szerokiej, ok. 1943, autor nieznany (ze zbiorów Symchy Wajsa, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
14. Budowa placu Zebrań Ludowych (obecnie plac Zamkowy), 1954, autor nieznany, (ze zbiorów Miejskiego Konserwatora Zabytków, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
15. Studnia u zbiegu ulic Szerokiej i Ruskiej, ok. 1941, autor nieznany (ze zbiorów Symchy Wajsa, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

dziesiątce domów. Po pierwsze, jest wyższy (większy) niż pozostała dziewiątka. Tamte mają po dwa piętra, ten – trzy. Po drugie, na szczycie fasady, na obu jej narożnikach, w miejscu, gdzie zaczyna się dach, umieszczono pewne figury.

Lewy narożnik. Na niewielkim cokole przykucnął jakiś potwór, bestia przypominająca trochę goryla. Niekształtny, nieforemny, toporny, prymitywny i przerażający. Lewą łapą przyciska coś do piersi – pewnie swoją zdobycz. Prawa łapa, zaciśnięta w kulak i uniesiona w górę, grozi lub szykuje się do zadania ciosu. Po między nogami widoczny członek zanurzony pionowo w podłoże, na którym bestia stoi.

Prawy narożnik. Podobny stwór, chociaż trochę mniej gorylowaty, a bardziej – ze łba – przypominający niedźwiedzia. Okropny. Stoi z jedną łapą podniesioną do uderzenia, drugą zaś gotową ma do chwytania. Podstępnie, od tyłu, atakuje stojącego przed nim małego, nagiego chłopca. Chłopiec odwraca się. W jednej ręczce ma miecz, którym za chwilę ugodzi potwora, w drugiej trzyma dużą tarczę. Walka z bestią. Obok nich, pod stopami, leży jakaś głowa, właściwie sama twarz: szeroko otwarte oczy i usta. Zapewne – ofiara. Obydwa potwory zdają się ślepe, jak ów Armilus, król zła, syn szatana.

Nie może być wątpliwości! Są w tych potworach wyobrażone moce zła, siły ciemności, niszczycielska furia *sitry achara*. Te mało foremne bryły to po prostu demony. Tak, na szczycie tego domu ulokowały się demony, które wypełzły z ruin, z mroku, z chaosu. Czające się na fasadzie zło, które nieustannie zagraża światu. Pokraczne figury duchów zła, wszystkich razem i każdego z osobna. Potwornego Armilusa, którego matką była kamienna statua (!), złośliwego króla demonów Asmodeusza, podstępnego Samaela, pomniejszych demonów, jak Ketew Meriri czy demon ślepoty Szabriri. Do kompletu brakuje tu tylko żeńskiego demona – Lilit. Demoniczna pseudoos kosmiczna, fałszywa kolumna świata, uwidoczniiona w fallusie jednego z potworów, skierowana jest tylko w dół, w dolny świat materialno-cielesny. Bestia zdaje się zakotwiczona w materii tylko członkiem. Fallus demona reprezentuje tu starą symbolikę zła artykułowaną w formie seksualnych odniesień. Takich odniesień, gdzie członek nie oznacza życiodajnych, stwórczych mocy, ale wprost przeciwnie – negatywne, śmiertcionośne, podziemne. Wielce znamienne, że ów dosadny, jednoznaczny, jednostronny i jednowymiarowy obraz znalazł się w miejscu Jesod, wysublimowanego symbolu bożej płodności, w miejscu osi kosmicznej skierowanej ku górze. Jawne przeciwieństwo i próba zastąpienia.

Mały chłopiec stawia opór potworowi. Wprawdzie tylko jednemu – drugi jest wolny. Widoczny znak sprzeciwu wobec zła. Uniesiony w górę miecz stanowi nie tylko oręż, lecz także odnosi się do górnego ukie-

runkowania *Axis Mundi*. Stanowi alternatywę dla „dolnego” fallusa. Całość ma niewątpliwie charakter obrazu archetypowego o przejrzystej, uniwersalnej symbolice. Nie wiem, kto to wszystko wymyślił i jaki konkretny sens chciał nadać tym wyobrażeniom. W każdym razie musiała się w niego wcielić dusza jakiegoś kabalisty. Żeby umieścić takie rzeczy i w takim miejscu!

Rzeźby stojące na szczycie fasady opowiadają historię tego miejsca, opowiadają o Widzącym, o tym, co się tu wydarzyło. Artysta wykonujący socjalistyczne zamówienie nieświadomie, niechcący uformował swoje dzieło – lepiej chyba powiedzieć, że samo tak się ułożyło – według chasydzkiej opowieści o sprawiedliwym cadyku z Lublina. Opowiadają te rzeźby o tym, co było główną treścią wszystkich działań Świątobliwego, o tym, co go wyróżniało – dramatycznie i nader kontrowersyjnie – wśród innych cadyków chasydzkich. Jak wszyscy świątobliwi zwalczał zło, ale pragnął je pokonać i unicestwić na zawsze, ostatecznie, całkowicie. Pragnął, żeby nadszedł Mesjasz, a z nim Zbawienie. Żeby nastąpił kres czasów, koniec historii ludzkiej. Żeby zapanowało królestwo mesjańskie. Pragnął tak bardzo, że podejmował specjalne działania magiczne, aby wymusić na Bogu przyspieszenie decyzji. Pilnie badał wszystkie znaki czasu, w którym żył, a zwłaszcza wojny, czy nie są to „bóle porodowe”, przejawiające się w postaci wielkich konfliktów militarnych, oznaki zbliżających się czasów mesjańskich. Niebo się zachmurzyło, a złe moce rozjątrzyły się wyjątkowo zawzięcie. Gdzieś na wysokości tych rzeźb było mieszkanie cadyka. Czuł, że wokół niego krążą demony, że szukają dostępu, więc prosił swoich chasydów, domowników, żonę, aby go nieustannie pilnowali. W święto Simchat Tora radość pobożnych, wyrażana ekstatycznym tańcem, śpiewem niekończących się niggunów i odpowiednią ilością gorzałki, przemieniła się w mocny sen. Żonę wywabił z pokoju płacz dziecka. Poszła zobaczyć – nie było nikogo. Kiedy wróciła, cadyka już nie zastała. Leżał pod domem strasznie potłuczony. Patrzył w górę. Był Widzącym, więc musiał widzieć to, na co my teraz patrzymy. Demony, potwory, bestie. A Mesjasz jest jeszcze taki młody. Trzeba będzie długo czekać, aż ostatecznie porazi zło.

W kabale zawsze akcentowano, że jest dwóch Mesjaszy. Mesjasz, syn Józefa, który rozpoczyna mesjańską wojnę, ale ginie w niej zabity przez Armilusa. I Mesjasz, syn Dawida, ostateczny zwycięski Zbawiciel. Wydaje się, że historia opowiedziana w rzeźbach odnosi się do obydwu motywów. W kąci oka toczy się kosmiczna walka. Oko patrzy. Z jednej strony na zmagania, w których zło jest nadal silne, może jeszcze przeważa, z drugiej zaś pojawia się w oku zapowiedź walki ostatecznej, już zwycięskiej. Kiedy chłopiec z mieczem do-
rośnie...



Plac Zamkowy, 2017, Rafał Michałowski / wniebowziete.pl, fotografia lotnicza, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

1.

Topologia palimpsestu jest przede wszystkim topologią wzajemnych relacji i przekształceń nawarstwiających się tekstów – nadpisywanych jeden na drugim, przenikających się na różne sposoby, a tym samym tworzących przestrzeń, której wewnętrzna ciągłość oparta jest na nieustannym ruchu fluktuacji i przepływow. Widziana z takiej perspektywy topologię Lublina można opowiadać na różne sposoby. Wybieram jeden wątek – dobrze obecny w kulturze światowej, ale zarazem na wskroś lubelski, ulokowany w topografii miasta pod adresem, który można wskazać z dokładnością GPS. Ten adres to Szeroka 28 – miejsce stojące dziś pustką, wydrążone z istnienia miejsce zwielokrotnionej nieobecności, przez które kiedyś przebiegała oś świata. Wokół tego miejsca osnuta jest historia opisana przez Martina Bubera w *Gogu i Magogu*, historia Widzącego i jego zuchwałego przedsięwzięcia, które Władysław Panas nazywał – ze wszech miar słusznie – intrygą mesjańską. Wspominam o Panasie, bo chcę opowiedzieć o *Oku Cadyka* – o eseju, który jest odpowiedzią na książkę Bubera. Do zapisanej przez żydowskiego filozofa opowieści o tym, co było i bezpowrotnie osunęło się w nieistnienie, polski literaturoznawca dopowiada opowieść o tym, co jest i wciąż jeszcze trwa – choć w Lublinie nie ma już ani ulicy Szerokiej, ani nawet dzielnicy, przez którą niegdyś biegła. Swój esej Panas nadpisuje bowiem nie tylko – i nie przede wszystkim – na *Gogu i Magogu*. Nadpisuje go na tekście miasta – na tekście pustego miejsca, na miejscu po miejscu, na miejscu nieistnienia. Buber to miejsce opisywał tak:

Wzgórze zamkowe w północno-wschodniej części polskiego miasta Lublina otaczały niegdyś bagna. Nikt nie myślał o osiedleniu się na niegościnniej ziemi. Ale oto przed około czterystu laty handlującym w Lublinie żydom, którym nie wolno było mieszkać w obrębie miasta, przyszło do głowy nabyć tutaj grunty. Dookoła zamku krok za krokiem osuszano place, do bożnic i szkół dołączyły niebawem najpierw domy najbogatszych, potem uboższych i najuboższych żydów, cisnęły się, przyczepiały, przylepiały do wzgórz i wreszcie prastary zamek ze swą wieżą, swym kościołem i mocnymi murami obronnymi wystawał wśród gęstej gmatwaniny uliczek żydowskich, żydowskich zaułków i żydowskich budynków¹.

A tak mówi o nim Panas:

Dopiero z nieba – i tylko z nieba – widać tę przedziwną osobliwość Miasta. Z nieba, czyli z góry, z pewnej wysokości. To, o czym mówię, może zobaczyć każdy

W oku cadyka (przyczynek do topologii palimpsestu)

bez wyjątku, każdy, kto ma oczy do patrzenia, ale pod warunkiem, że będzie patrzył z niebieskiego punktu widzenia. Z ziemi nic nie widać. Chociaż to fenomen tajemniczy i nieprawdopodobny, pewnie mistyczny, jest całkowicie postrzegalny zmysłowo. Po prostu: widoczny gołym okiem. Trzeba tylko oderwać się od ziemi i unieść ciało i duszę – choćby samą duszę – ku niebu, do górnego świata. Trzeba posłuchać poety, gdy mówi: „słuchaj rad / wewnętrznego oka”. W ostateczności można posłużyć się fotografiami wykonanymi z lotu ptaka².

Buber wznosi z niebytu żydowskie miasto w Lublinie, gdzie – jak pisze – „rozegrała się walka”³. Panas każe nam spojrzeć w puste miejsce po tym mieście – we wciąż niezabliźnioną wyrwę w żywej tkance Lublina, w jego otwartą ranę. Te dwa spojrzenia, dwie dykcje, dwie opowieści, tak różne, odmiennie zorientowane, ale w podobny sposób przenikliwe, uobecniają to samo miejsce, którego nie ma – miejsce realnej obecności i zwielokrotnionej pustki, miejsce odwróconego istnienia, puste miejsce śpiewu. To osobliwe miejsce autor *Goga i Magoga* oglądał „w ostatnim roku pierwszej wojny” i o tamtej wizycie w Lublinie powie po latach: „Teraz dopiero mogłem zobaczyć”⁴. Panas zaś o swoim patrzeniu na miejsce, gdzie „toczy się kosmiczna walka”, pisze w ten sposób:

Tu się zaczyna mój napowietrzny bedeker, o którym mówiłem na początku tych notatek. Przewodnik połączony z ćwiczeniami oka – zakładający w ogóle jako warunek wstępny otwarcie wszystkich oczu, zewnętrznych i wewnętrznych. Bo jak inaczej można mówić i słuchać, pisać i czytać o Widzącym, jeśli samemu się nic nie widzi? Wszak idzie o widzenie, patrzenie, dostrzeganie, o niezwykle fenomen widzenia, o mistykę, o kabalistykę. Takie widzenie, które, patrząc na widoczne, widzi także to, co niewidoczne. O takie patrzenie, które w przypadkowym dostrzega pewien porządek. Chodzi o takie oko, które słyszy, i o takie ucho, które widzi⁵.

Na tekście tych krzyżujących się spojrzeń i na enigmatycznym tekście miejsca bez miejsca, ku któremu biegną te spojrzenia, nadpisany jest mój szkic – jeszcze jedna warstwa palimpsestu, którego kanwę tak oto opisał Majer Bałaban, kreśląc te słowa w Lublinie, „w ostatnim roku pierwszej wojny”:

Wysoko w górę wystrzelują wieże starych lubelskich kościołów, a głęboko w dole, u stóp Wzgórza Zamkowego, przykucnęła stara lubelska synagoga; wysoko, na szerokim grzbiecie Wzgórza, wznosi się Stare Miasto ze swoimi wiekowymi bramami, wąskimi uliczkami, resztkami starych baszt i wież, starymi kościołami, klasztorami, pałacami szlacheckimi i domami patrycjuszki; nisko, w wilgoci i brudzie, między bajorami i błotami, rozciągnęło się wokół Wzgórza Zamkowego Miasto Żydowskie. Dźwięcznie i doniośle biją dzwony w Starym Mieście, gdy tymczasem na Rynek wciska się przeraźliwy harmider Miasta Żydowskiego. „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie!”, modlił się niegdyś, przed tysiącami lat, psalmista, i z tej samej głębokości, z ciemnych zaułków, z brudu getta, żyjącego nadal w świecie średniowiecza, trzy razy dziennie modlą się tymi słowami w swoich synagogach dzieci psalmisty⁶.

Jedenaście lat później – w roku 1929 – tę samą strukturę przestrzenną, tę samą kanwę lubelskiego palimpsestu, jego rozświetlony nagle negatyw, jego drukowany dukt, Józef Czechowicz zobaczył tak:

godziny gorzkie bez godów
czarny druk na pożółkłych stronicach
jakby ze stromych schodów
spływała w mroku żywica

zwija się zaułek zawily
zagubiony we własnych załomach
tętnią mu ryzsztoku żyły
rytmami dwoma

niebo sine niebo szare
domy szare domy sine
beznamiętnym obszarem
to niebo to miasto rodzinne

tylko myśli się miłość żywą
w myśli na bruku się klęka
naprawdę złotą niwą
faluje tylko piosenka

sen życie ujął
osłoda sen ciężki a nieważki
piękne zjawy sennie kołują
w krwawych ciemnościach czaszki

dni malowane zmierzchem
śniąc także jak zły list potargam

wtedy
kwiaty na gwiazdach wierzchem
rajskie ptaki obsiadają parkan
rzeką światła ścieka śnieg zbrudzony
tęcz jest tyle tęcze lecą ulicą
jedna niesie konew
z żywicą

z żywicą
znów po ogniowych ogrodach
znowu ciemne korony
i w takt ociężałych kroków
spływa po czarnych schodach
żywica i miasto mroku⁷

2.

Wychodzę od tekstów, bo interesuje mnie nie tylko miejsce, ale również sam gest lektury, który jest formą podwójnej obecności – rzeczywistej obecności czytającego i nie mniej realnej obecności tego, co odczytywany zapis skrywa w sobie i zarazem odsłania. Dla Pana Lublin jest takim zapisem, jest księgą – osobliwą, tajemniczą, wartą najwyższej uwagi. Jest palimpsestem istnienia – zespalającym materialną fakturę świata z jego duchowym wymiarem. I jest żywą metaforą, która zyskała rzeczywisty, namacalny kształt – układający się w topografię miasta i w to wszystko, co czyni z tej topografii kontynent wyobraźni. Siła tej metafory bierze się między innymi stąd, że Lublin jako semiotyczne kontinuum jest miejscem w najwyższym stopniu osobliwym. Zdarzyły się tu rzeczy niezwykle – gdzie indziej nie do pomyślenia. W porządku politycznym – unia lubelska. W porządku artystycznym, który w tym przypadku przenika się z religijnym – kaplica na zamku, a w niej znakomite artystycznie i unikatowe w skali światowej tak ściśle połączenie gotyckiej architektury i bizantyjskich polichromii. W porządku, którego nawet nie próbuję nazwać – Majdanek. Największą jednak osobliwością tego miasta jest to, co zdarzyło się w porządku mistycznym. To w Lublinie – dwieście lat temu – reb Icchak Jakub zwany Widzącym starał się przyspieszyć nadejście dni ostatecznych, nadejście Mesjasza. Widzący był cadykiem. Cadyk znaczy „sprawiedliwy”. Lublin przez lata był miastem sądów. Miał być miastem sprawiedliwości. Ale – jak mówi legenda – niesprawiedliwość lubelskich sądów poruszyła nawet piekło, nie mógł jej ścierpieć sam czart. I interweniował – upomniał się o sprawiedliwość dla ubogiej wdowy. To jedna z większych osobliwości tego miasta – coś z tego, że opowiedziana językiem mitu. Takich osobliwości – i to osobliwych w najwyższym stopniu, a przy tym dwuznacznych – jest tu dużo więcej. Lublin zabija poetów. Tutaj w okolicznościach dramatycznych i w scenarii ze wszech miar prozaicznej umierają wybitni poeci

polszczyzny – Kochanowski i Czechowicz. Pierwszy – na ulicy, pośród jej gwaru. Drugi – u fryzjera, w huku bomb. Tutaj cieszące się wyjątkowo złą sławą więzienie, miejsce bestialskich tortur i mordów, dziś nazywane zamkiem – zmienia się w pinakotekę. Tutaj w grobie najwybitniejszego poety Lublina i jednego z największych poetów polszczyzny, w grobie Józefa Czechowicza, leży nie jego ciało, ale jedynie – wiele na to wskazuje – jego płaszcz. Tutaj kamienice i trolejbusy zapadają się pod ziemię. Tutaj giną bez śladu cudowne – jerozolimskie – relikwie Krzyża, zaś Chrystus na krucyfiksie – znów legenda – odwraca głowę, by nie patrzeć na sprawy, które dzieją się w tym mieście. Przypominam te mniej lub bardziej znane fakty, żeby stało się jasne, w jaki obszar wkroczył Panas, na co otworzył nam oczy, jaką przestrzeń opisywał i współtworzył. Autor *Oka Cadyka* jest bowiem nie tylko rewelatorem mitu Lublina. Jest też jego częścią. Tak, on sam – i jego pisarstwo – jest częścią tajemnicy tego miasta. A postrzegaj ją – trzeba to wyraźnie powiedzieć i mocno podkreślić – jako jeden z przejawów tej enigmy, którą starał się odsłaniać – i odsłaniał – w dziele Schulza i Czechowicza, Herberta i Wata, w fenomenach tak osobliwych i niezwykłych jak myśl Kabały, jak bizantyjska ikona, jak literatura polsko-żydowska, jak mesjańskie wątki naszej kultury. Warto o tym pamiętać. Warto mieć to na uwadze, kiedy bierze się do ręki książki autora *Bramy* i kiedy błądzi się po ulicach Lublina. Oba porządki – ten topograficzny i ten tekstowy – łączą się bowiem i przenikają, meandrują, płaczą się w sobie nawzajem i zwijają niczym „zaulek zawył / zagubiony we własnych załomach”; ten sam „zaulek zawył”, który Panasa kładł jako motto w swoim *Jeźdźcu niebieskim* i w *Daas*, bo – jak mówił – słycać w tej frazie Czechowicza niesiony echem odgłos cichych kroków sprzed lat i pogłos tajemniczych słów wciąż szukających ust.

3.

Autora *Willi Bianki* frapowały teksty i miejsca osobliwe – ślady i zapisy tajemnicy. Miał niezwykły i rzadki dar dostrzegania enigmatyczności świata, dar rozpoznawania zawrotnych i osobliwych przepaści tam, gdzie inni widzieli ścieżki, które donikąd nie wiodą, po których w ogóle nie warto chodzić. Kiedy czyta się teksty Panasa, można odnieść wrażenie, że ich autor widział świat zmieniony w opowieść, widział, jak pod naskórkami zdarzeń i rzeczy, pod warstwami słów i obrazów, pulsują mityczne fabulacje, nieme i ciemne, niepokojące –

powieści bez nazwy, epejeje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby, giganci bez twarzy zalegający horyzont, ciemne teksty pod wieczorne dramaty chmur, a dalej jeszcze – książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium...*⁸

Być może tak właśnie było. Nie umiem tego rozstrzygnąć. Wiem natomiast, że wszystko, na co Panas spojrział, na co otworzył nam oczy, wszystkie te osobliwe miejsca i teksty – zaułki zawył, pawiookie markowniki, księgi blasku – już na zawsze będą naznaczone jego spojrzeniem. Również dlatego, że autor *Tajemnicy siódmego anioła* sam był osobliwą tajemnicą. Jednym z najbardziej poruszających przejawów tej tajemnicy jest *Oko Cadyka*. Esej o czytaniu – uważnym, przenikliwym, podążającym za spojrzeniem oka, które opowiada. I o pisaniu, które staje się lekcją istnienia.

4.

Swoją lekcję eseju Panasa zaczynam od cytatu, jakżeby inaczej, z Czechowicza, z wiersza *Wieniawa*, kładę go tu jako motto – „Na znak rozdzielenia, w tym pęknięciu” – i odtąd będę podążał ścieżkami metafor wyjętych z *Oka Cadyka*⁹. Fragment *Wieniawy*, na którym chcę się wesprzeć, brzmi tak:

Z nieb czeluści otwartej na ścieżaj
biegną ciche niedźwiedzie nocy.

Nad ulicami, rzędem,
czarne, kosmate,
będą się tarzać po domach do chwili,
gdy księżyc wybuchnie zza chmur, jak krater,
świat ku światłu przechyli¹⁰.

Mowa tu o walce, którą z demonami toczy Lublin – Nowe Jeruzalem, jak to miasto nazywali mieszkający w nim Żydzi. Rzecz dzieje się pośród pagórów i podłęży przedmieścia. Tutaj swego czasu mieszkał *caddik*, mąż sprawiedliwy, rebe Jakub Icchak – Widzący, Ha-Hozeh mi-Lublin, nazywany również Lublinem. Mieszkał, zanim przeniósł się pod zamek. A przeniósł się, bo to nie podmiejska cisza, a rejwach zatłoczonych ulic – tak, spieszo nam to powiedzieć! – jest przestrzenią mesjańską. Na razie jednak jesteśmy wciąż na *Wieniawie*. Jak podpowiada Czechowicz w *Poemacie o mieście Lublinie* – niegdyś „winnice opinały te wzgórza”¹¹. Wiemy, że świętobliwy rabbi Lubliner – niech jego niegasnące zasługi chronią nas! – nie stronił od wina. Nie, nie dla jego cierpkiej mocy, ale z tej przyczyn – to oczywiste! – że jest napojem mesjańskim. *Wieniawa* etymologicznie wiąże się z wiankami, które pojawiają się w wierszu Czechowicza i są tam ważnym ogniwem sekwencji kolistych figur przenikających i spajających ewokowaną w poemacie rzeczywistość. Wspominam o wiankach, bo wianek odsyła do gestu wieńczenia, a ten kojarzyć wypada, zwłaszcza w rysującej się tu perspektywie, z koroną. Jeden z najznakomitszych uczniów Widzącego, reb Chajim Halbersztam z Sącza, pouczył nas, a przypomina o tym Jiří Langer, że świętobliwy cadyk z Lublina –

Zamiast Bóg mówił *Krojn*, czyli korona. Ale gdy mówił *Krojn*, dreszcz przebiegał wszystkie nieba¹².

Dreszcz dla Czechowicza to mało. Nad Wieniawą zobaczy jaśniejący krater – wybuch księżycowego blasku. Za radą autora *Oka Cadyka* zostawiamy więc w dole „perłowy lampas” lamp przedmieścia i z tej nadziemnej perspektywy widzimy obszar zalany światłem, lśniąca poświatę okrywającą – niczym płaszczem – „Blachy dachów”, które „dudnią bębniem”, gnąc się „pod mroku cichego łapą”¹³. Nad wzgórzem otworzyło się niebo. Nagłą kaskadę dostrzega teraz i nasze oko. Ale wiemy – bo przekazali nam to uczniowie Widzącego – że reb Lublin chodził w tej jasności nieustannie, że stale otoczony był blaskiem określanym w *Zoharze* jako „światło zakryte”, i że była to ta sama potężna światłość, w której rozblasku Jedyny Świąty jał kształtować rzeczy stworzone, wywodząc je „z wnętrza mocnej światłości jaśniejącej przed Jego obliczem, która buzowała i płonęła”¹⁴. To gwałtownie jaśniejące światło – powiada *Zohar* – „rozbiło ziemskie naczynia” i miało w sobie moc tak ogromną, że musiało zostać ukryte przed oczyma grzeszników, jeśli by bowiem – jak pisze współczesny kabalista – „dostało się w ręce okrutnika, mogłoby cofnąć stworzenie do pierwotnego chaosu”¹⁵. Psalmista zaś o tej światłości śpiewa, że „jest rozsziana” niczym nasiona i „wchodzi dla sprawiedliwego” – dla *caddikim*, dla cadyka¹⁶. Ha-Hozeh mi-Lublin nosił tę poświatę w sobie i promieniał nią. Jak przypomina Martin Buber, „uczniowie, pozostając w kręgu tego blasku, czuli się tak bezpiecznie, że zapominali o wygnaniu i myśleli, że są w świątyni jerozolimskiej”¹⁷. Cóż to znaczy? Powiedzmy wprost: w Lublinie jaśniało światło ery mesjańskiej! Tak, w blasku Lublina, w jego dziwnym i tajemniczym świetle: materię tego światła przenikała łagodna poświata tamtego. Buduję ten nieporadny, wsparty na anagramach chiazmu, by uczynić zeń mocną podporę, wpleść światło w świat, świat osłonić światłem i okryć się nim jak płaszczem – bo oto trzeba teraz powiedzieć o drugiej stronie, o przepastnej ciemności lewej strony, o *sitra achra*. Lublin walczy z demonami. Jest to przedsięwzięcie w najwyższym stopniu ryzykowne. A odwoływanie się w tych zmaganiach do blasku miesiąca jest szczególnie niebezpieczne. W mistyce żydowskiej, zwłaszcza w kabale, księżyc ma złą sławę. W jego poświacie zyskują na sile moce Samaela. Kiedy miesiąca ubywa, kiedy zaczyna świecić odwróconym, czarnym światłem – rośnie potęga zła. Dopiero gdy przyjdzie Mesjasz, lampa nocy zajaśnieje swoim pełnym blaskiem – będzie świeciła równie mocno jak słońce. Póki co, spoglądać na nią można jedynie przelotnie i tylko w czasie odmawiania *kidusz lewana* – błogosławieństwa nowiu Księżyca. Nie wiemy, jak sprawował je cadyk na ulicy Szerokiej w Lublinie, ale musiał to być rytuał tak niezwykle i na tyle bulwersujący, że chasydzi, którzy po śmierci swojego mistrza – rebe Szaloma, syna rabiego Abrahama Anioła – chcieli się przyłączyć do

Widzącego, zobaczywszy, jak Jakub Icchak odmawia *kidusz lewana* – powtórzmy za Martinem Buberem – „niczego już sobie nie obiecywali po Lublinie”¹⁸. Co dokładnie ich odstręczało – nie wiadomo. Wiemy natomiast, że były to jakieś drobne odstępstwa, szczegóły zaledwie, pozostające jednak w drastycznej niezgodzie z tym, co uchodziło za właściwe w mniemaniu chasydów, a więc – jak podpowiada etymologia – „czystych” i „pobożnych”, ale zarazem jak żadna inna społeczność żydowska obyczajnych z aż dziwaczną niekiedy niezwykłością zachowań dalekich od tradycyjnej ortodoksji. Ta konfuzja uczniów rabiego Szaloma daje do myślenia i sporo chyba mówi o Widzącym. Podobnie jak wiele mówi o nim i to, że chasydzi szukający nowego nauczyciela pozostali w końcu w Lublinie, przy Lublinerze, przekonani jego słowami: „Cóżby to był za Bóg, gdyby można Mu było służyć tylko w jeden sposób”¹⁹. Widzę w tej opowieści ślad wyraźnej predylekcji cadyka z Szerokiej do ciemnego blasku, który w niepojęty, zakryty dla naszych oczu sposób łączy się z jasnym światłem – pomnażając jego intensywność. Ale to ciemne świeciddo nie przestaje być filującym płomieniem. Jest bowiem jasnością rozdartą. Jest lśnieniem ciemności, poświatą lewej strony – królestwa Samaela i Lilit. O tym królestwie *Zohar* powiada:

A teraz pójdz i patrz! Owe rozdarte istoty pochodzą od Najwyższego, a równocześnie pochodzą od tego, co najniższe i dlatego nie mogą się dostosować ani do najwyższego, ani do najniższego... A wszystkie pochodzą od lewej mocy twórczej i kryją się przed oczami synów ludzkich i stają do walki z nimi²⁰.

Dla oczu Widzącego te rozdarte istoty nie były zakryte. Toczył z nimi walkę. Widział ich odwrócony blask. W jego filującym świetle nabiera wyjątkowego kolorytu i szczególnego znaczenia – wyraźna i mocna skłonność rebe Jakuba do tego wszystkiego, co dwuznaczne. Do tumultu miasta. Do alkoholu. Do nocnych biesiad. Wreszcie – do grzeszników. Ale tylko takich, którzy swoim grzechem potrafią się cieszyć – promieniają radością czystą, niezmaconą cieniem żalu czy skruchy. Mnożę te uwagi, by tym wyraźniej wybrzmiała niepokojąca siła rysującego się w Lublinie napięcia – siła świętości wprawiającej w konfuzję, siła światła, które świeci w ciemności i pozwala, by ciemność je ogarnęła. Lublin walczy z demonami. Pragnie ostatecznie złamać ich moc i sprowadzić na ziemię Mesjasza. Ale świątobliwy Lublin wiedział, że w istocie to właśnie „w łapach mroku kosmatych” – jak pięknie rzecz ujmuje Staff – spoczywają nieogarnione „pustkowia” i „bezdroża” przyszłego świata, w którym – gdzieś za progiem czasu, w przestworzu innego istnienia – „złudę jawy” rozwieje „Noc wysokoojczyta, snów i gwiazd ogrodnicza”²¹. I wiedział też zapewne Widzący, że te łapy ciemności porwą go z poddasza na Szerokiej 28 i cisną jego ciałem o ziemię.

5.

Czy *gilgul neszamot* – doktryna o wędrówce dusz, o ich *tikkun* – dotyczy także lubelskiego placu, o którym pisze Panas? Jeśli pamiętać, że może dotyczyć kamienia, to odpowiedź nie powinna nastęrczać większych trudności. Zwłaszcza dziś, gdy oko cadyka – to stojące pustką miejsce po miejscu – jest bardziej kamienne niż kiedykolwiek. A jednak niełatwo to powiedzieć. Odpowiedź, przecież oczywista, z trudem przechodzi przez gardło. Bo jakże to? Dusza sprawiedliwego, świątobliwego cadyka, który jest ostoją świata, dzięki któremu ten świat nie obraca się w nicość, cadyka, któremu znane są sprawy zakryte, który sprowadza na ziemię Bożą chwałę, a zwłaszcza jej esencję – światło, dusza cadyka, który w przyszłym świecie otoczony blaskiem zasiądzie w koronie na głowie, dusza świętego – odwlekam ten moment jak umiem – który widział i nosił w sobie ów oślepiający blask, rodzaj ciemnego płomienia, promieniejący z najgłębszych ciemności, dusza świątobliwego Lublina – trzeba to w końcu powiedzieć – miałyby zstąpić w kamień? Wszak kamień w myśl doktryny *gilgul* – to piekło. Czy jesteśmy zdziwieni? Nie. Cóż bowiem innego miałyby spotkać zuchwalca, który miesza się w sprawy boże. Wiem, niejedyn cadyk pouczał Najwyższego, jak radzić sobie z tym światem. Byli i tacy, co unieważniali boskie wyroki. Ale rozstrzygać o zakończeniu *tikkun* – o nastaniu ery mesjańskiej, o odkupieniu, o przyjściu Mesjasza! Za największy grzech – najdotkliwsza kara. Czy Widzący nie widział tego wszystkiego? Czy nie rozpoznał siebie w kamieniach na pustym placu, który został po jego mieście. Trudno w to uwierzyć. A jeśli zobaczył siebie w tych kamieniach? Dlaczego nie cofnął się przed mesjańską intrygą, skoro wiedział, że nie podoła, że mrok będzie rósł i gęstniał, aż w końcu wtargnie na poddasze, by go porwać? Odpowiedź jest oczywista. Nie trzeba tu cadyka. Każdy chasyd wie, że Najwyższy jest we wszystkim. I służyć można mu zawsze. Nawet będąc kamieniem. Na tym jednak nie koniec. Mesjańska intryga Lublina nie urywa się tamtej feralnej nocy. Trwa nadal i rozgrywa się przed naszymi oczyma. Za radą autora *Oka Cadyka* raz jeszcze zmieniamy perspektywę. I oto widać Mesjasza wędzającego na osiołku do Jerozolimy. Witają go tłumy. – Hosanna synowi Dawidowemu! Błogosławiony Król, który przychodzi w imię Pańskie! Ten fragment *Psalmu 118* niesie z sobą podwójną semantykę. W hebrajskim wybrzmiewa przede wszystkim jako okrzyk grozy, natarczywa prośba: „ocal, wybaw!”. W aramejskim – w języku Jerozolimy czasów Jezusa, który jest też językiem *Zoharu* – „Hosanna” to radosne zawołanie, wyraz czci i uwielbienia. Na dziedzińcu Świątyni tamte okrzyki z ulic powtórzą bawiące się dzieci. Kiedy uczeni w Piśmie będą protestować – Jezus odpowie: „Czy nigdy nie czytaliście tych oto słów: Poprzez usta niemowląt i ssących przygotowalesz sobie

chwałę”²². Tak u Mateusza. W relacji Łukasza dzieci nie pojawiają się. Kiedy faryzeusze żądają, by Jezus uciszył tłumy – ten odpowiada: „Zapewniam was, że jeśli oni zamilkną, kamienie będą wołać”²³. Dziś po Szerokiej nie biegają pokrzykujące radośnie dzieci. Został plac wybrukowany kamieniami – migdałowe oko cadyka. Tak podobny do mandorli, która w iluminacjach Hildegardy z Bingen zawiera w sobie całe dzieło stworzenia, rzeczy niewidzialne i wieczne, majestat i tajemnicę Boskiego Imienia. I tak podobny do tej mandorli, która na bizantyńskich ikonach otacza Chrystusa zstępującego do piekieł – Zmartwychwstałego. To właśnie w nieziemskim blasku mandorli, w świetle, które skupia – przychodzi Król. Dla nas ta rzeczywistość jest zakryta, ale wiedzą coś o niej niektóre wiersze. W jednym z nich Paul Celan notuje:

W migdale – co tam tkwi w migdale?

Nic.

Nicość tkwi w migdale.

Tkwi tam i tkwi.

W nicości – kto tam tkwi? To Król.

Król tkwi tam, Król.

Tkwi tam i tkwi.

Nie będziesz siwy, żydowski kosmyku.

A twoje oko – ku czemu twoje oko tkwi?

Ku migdałowi twoje oko tkwi.

Tkwi oko twoje ku nicości.

Tkwi ku królowi.

Tak tkwi i tkwi.

Nie będziesz siwy, człowieczy kosmyku.

Pustka w migdale królewskiego błękitu²⁴.

6.

Ta myśl od lat nie dawała mi spokoju. Cadyk, światło naszych oczu – zstępujący w kamień. Strącony w obszar „wypełniony dokładnie / kamiennym sensem”²⁵. Widzę w tym jeszcze jeden etap drogi, którą konsekwentnie podążał. Drogi otwierającej się w rozpoznaniu, że – powtarzam za cadykiem z Szerokiej – „zbawcza siła wzrasta w ukryciu” i mrok „jest [...] po to, by nastąpiło światło”²⁶. Ta droga prowadzi w nieprzenikloną ciemność – tam, gdzie Najwyższy „kryje się i chowa w mroku” i gdzie trwa jego „praca niesamowita”²⁷. Mrok nie był dla Widzącego metaforą. Był rzeczywistością przejścia, bo – jak nauczał Lubliner – „żadna inna droga nie prowadzi do Niego, prócz tej przez ciemną bramę”²⁸. Może to stąd – tak podpowiada nadzieja – ta dziwna katabaza w kamień, ta tajemnicza i bulwersująca kenoza świętego, który osłania sobą światło. Może poddanie się kosmatej łapie mroku bierze się z poczucia, że – to znów słowa

Widzącego – „kusićel zawsze ma boże pełnomocnictwo” i „służba najwyższa polega na poddaniu mocą miłości złego popędu Bogu”²⁹. A może w tym zstąpieniu w ciemność usłyszeć trzeba raczej dysonansowy akord niezgody na ostateczną przemianę w „zeschły płomyczek, który chodzi po ścieżkach wiatrów” i skazany jest na „wiekuisty wypoczynek na łonie powietrza”³⁰. Z takiej niezgody na niezmacone niczym istnienie bez treści polski poeta – daleki uczeń innego cadyka, Nachmana z Braclawia – wyprowadza słowa przykazania:

Trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty. Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczystą doskonałością³¹.

Nie wiem, co tym wszystkim myśleć. Ale pamiętam, że cadyk zawsze jest postacią o wymiarze mesjańskim, zawsze bowiem może okazać się samym Mesjaszem. Jak wiadomo – w każdym pokoleniu żyje jeden sprawiedliwy, w którego wcieliła się dusza Zbawiciela. A cadyk, który zstąpił w plac? Izaak Luria uwalniał dusze uwięzione w kamieniach. W *Oku Cadyka* widzę podobny gest. Oto wołają kamienie. Oto esej o Widzącym i o widzeniu. Ale też o wzroku, który biegnie za piszącą ręką, gdy ta odsłania na czystej kartce ścieżkę pisma – o wzroku, który wyprzedza ruch długopisu i zmierza tam, gdzie odsłania się ciemność, a w niej wszystko to, czego nie sposób przemilczeć, co toruje sobie drogę do widzialnego świata. W tym przyplwywie ciemności prosty i czytelny dukt pisma okazuje się labiryntem. Na każdym kroku otwierają się w nim ścieżki wiodące w wielu kierunkach, rosną kłacza symbolicznych struktur, piętrzą się fale metaforycznych przekształceń, niczym w ułożonym przez Szaloma Szarabiego kabalistycznym modlitewniku, gdzie nad każdym słowem widnieje odsyłacz do odpowiedniej części układu Sefirot, by ten jaśniał w świadomości czytającego podczas inkantowania słów. Czytam ten przejmujący esej i słyszę kamień, który śpiewa. A w śpiewie – jak wiadomo – jest Mesjasz. Nie powinna nas dziwić ta figura. Czyż nie wiemy, że „kamyk jest stworzeniem / doskonałym”, że to kamyki „do końca będą na nas patrzeć / okiem spokojnym bardzo jasnym”³²? I czy nie jest tak, że właśnie pośród słów odnajdujemy ten blask, co nas spowija i osłania, byśmy mogli – jak powiada Herbert, i tym cytatem kończę – „trwać w świecie niby myślący kamień / Cierpliwy obojętny i czuły zarazem”³³.

Przypisy

- 1 M. Buber, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, przeł. i wstępem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1999, s. 4.
- 2 W. Panas, *Oku Cadyka*, Lublin 2004, s. 7.
- 3 M. Buber, *Posłowie*, [w:] tegoż, *Gog i Magog...*, s. 235.

- 4 Tamże.
- 5 W. Panas, *Oku Cadyka...*, s. 19; wyimek wyżej pochodzi ze s. 36.
- 6 M. Bałaban, *Żydowskie miasto w Lublinie*, z rysunkami K.R. Henkera, z niemieckiego przeł. J. Doktor, Lublin 2012 s. 7 (książka ukazała się nakładem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”). Przytoczone zdania pochodzą z otwierającej książkę noty zatytułowanej *Zamiast wstępu* i datowanej: „3 marca 1918” (tamże, s. 8).
- 7 J. Czechowicz, *elegia uspienia*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 125–126.
- 8 B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Kraków 1998, s. 162.
- 9 W. Panas, *Oku Cadyka...*, s. 19.
- 10 J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Wiersze i poematy...*, s. 210.
- 11 Tamże.
- 12 J. Langer, *9 bram do tajemnic chasydów*, przeł. z angielskiego A. Godlewska, Kraków 1988, s. 299–230.
- 13 J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie...*, s. 210.
- 14 *Opowieści Zoharu*, przeł. z hebrajskiego i komentarzem opatrzył I. Kania, Kraków 1994, s. 28, 20.
- 15 L. Kushner, *Miód ze skały. Wizje odnowy mistyki żydowskiej*, przeł. Z. Wiese, Poznań 1994, s. 91, 92.
- 16 Spośród polskich tłumaczeń *Psalmu 97*, do którego się odwołuję, najbliższy florystyczno-solarnej metaforyce oryginału jest przekład *Biblii gdańskiej*, gdzie kluczowy dla chasydów werset brzmi: „Światłości nasiano sprawiedliwemu, a radości tym, którzy są uprzejmego serca” (Ps 97, 11).
- 17 M. Buber, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Opowieści chasydów*, przeł., uwagami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Poznań 1989, s. 41.
- 18 M. Buber, *Opowieści chasydów...*, s. 178.
- 19 Tamże.
- 20 Cytat za: K. Gebert, „...by się plug nie złamał”. *Uwagi o demonologii żydowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1989, nr 1–2, s. 17.
- 21 L. Staff, *Pełnia*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, pod red. L. Michalskiej, Warszawa 1967, t. 2, s. 740.
- 22 Mt 21, 16 (tu i poniżej logia Jezusa przytaczam w lekcji *Biblii warszawsko-praskiej*).
- 23 Łk 19, 40.
- 24 *Mandorlę* podaję we własnym spolszczeniu – pamiętam jednak o szczególnie mi bliskim przekładzie pióra Artura Szlosarka (tegoż, *Co też takiego jest w migdale*, „Przekładaniec” 2004, nr 1, s. 190) oraz o tłumaczeniach Stanisława Barańczaka i Feliksa Przybyłaka (można je znaleźć w tomie: P. Celan, *Utwory wybrane*, wybrał i oprac. R. Krynicki, przeł. S. Barańczak i in., Kraków 1998, s. 145, s. 300).
- 25 Z. Herbert, *Kamyk*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie, R. Krynicki, Kraków 2008, s. 286.
- 26 M. Buber, *Gog i Magog...*, s. 36, 35.
- 27 Tamże, s. 36.
- 28 Tamże, s. 34.
- 29 Tamże, s. 33.
- 30 Z. Herbert, *Żeby tylko nie anioł*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane...*, s. 305.
- 31 Tamże.
- 32 Z. Herbert, *Kamyk...*, s. 286.
- 33 Z. Herbert, *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane...*, s. 585.

Historię małego żydowskiego chłopczyka bez imienia i nazwiska wiele lat temu opowiedziała swoim uczniom starsza nauczycielka. W czasie okupacji pracowała w Kamionce, miasteczku niedaleko Lublina. Któregoś dnia razem z innymi mieszkańcami Kamionki była świadkiem tego, jak niemiecki żołnierz prowadził chłopca na egzekucję. Na ich oczach dziecko osiwiło. Nauczycielka już nie żyje. Ostatnimi osobami, które słyszały o tym zdarzeniu, są jej uczniowie, którym przekazała tę historię.

Chłopczyk z Kamionki



Listy do Ochronki (działanie artystyczne w przestrzeni miasta), 2004. Fot. Maria Kowalczyk (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



1. *Listy do Henia* (fotografia Henia Żytomirskiego i skrzynka pocztowa ustawione na Krakowskim Przedmieściu w miejscu wykonania archiwalnego zdjęcia przedstawiającego chłopca), 2007. Fot. Joanna Zętar.
- 2, 3. *Listy do Ochronki* (działanie artystyczne w przestrzeni miasta), 2004. Fot. Maria Kowalczyk.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



4. *Listy do Henia* (pieczętowanie listów przed wysłaniem), 2010. Fot. Joanna Zętar.
5. *Listy do Henia* (skrzynka pocztowa i materiały do pisania listów), 2010. Fot. Alina Bąk.
6. *Listy do Henia*, 2007. Fot. Joanna Zętar.
7. *Listy do Henia* (wysyłanie listów), 2010. Fot. Joanna Zętar.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

20.04.2011

Drzy Heniu!

Mysle, ze powinien napisac slowa
Gmbsona:

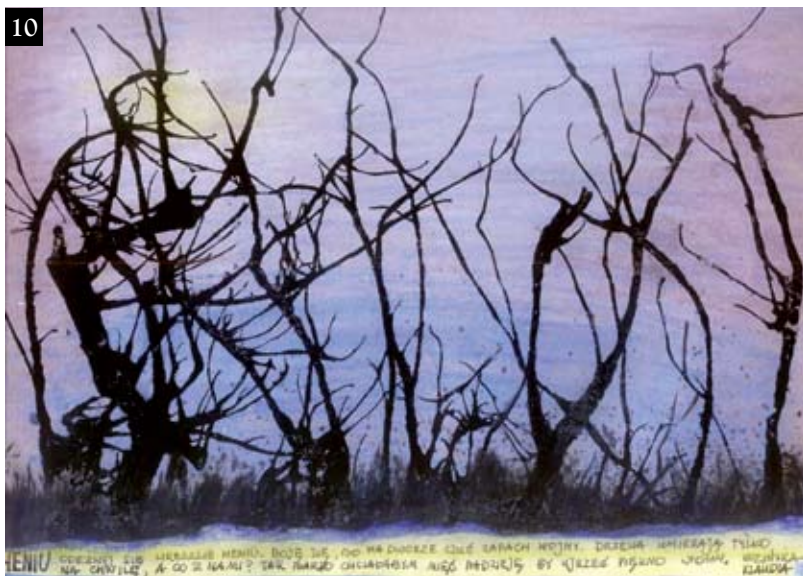
>> Jatem tego pewny,
w giesbi duszy o tym wiem,
ze gdaies ma saczywie gony,
WSZYSTY RAZEM

SPOTKANY SIE!

Tyle dziatam napisac.

Pracownikom,

... L.J.



8, 9, 1 i 11. List do Henia Żytomirskiego napisany przez uczestnika warsztatów edukacyjnych Listy do Henia.
12 i 13. Koperty na listy napisane podczas warsztatów edukacyjnych Listy do Henia.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

Są artyści, którzy chcą opisać cały świat, a nie potrafią nawet opowiedzieć o sobie. Są też tacy, którzy mówią tylko o sobie, o swojej ulicy, a opowiadają o całym świecie.

(Grigorij Kanowicz)

Marcin Skrzypek: Zacznę od pytania związanego z projektem *Krawiecka 41*, który pod Twoim kierunkiem zrealizował Tomasz Czajkowski. Dlaczego właśnie *Krawiecka 41*? Pytam o to, bo tak postawione pytanie jest częstym i charakterystycznym wyrazem zdziwienia ludzi, którzy przyzwyczaili się do myślenia o historii w stereotypowy sposób. Byłoby przecież bardziej zrozumiałe, gdyby to dziennikarz lub historyk zajął się dziejami tej walącej się, pofabrycznej posesji przy *Krawieckiej 41* w Lublinie, jeszcze przed wojną przeznaczoną do wyburzenia i zamieszkaną przez żydowską biedotę. Jeżeli zaś pracę na ten temat pisze student politologii, jest to intrygujące. Odruchowo szuka się jakichś motywów, kryteriów wyboru. Mówisz niekiedy, że była to kwestia przypadku, ale to chyba jednak przypadek zamierzony...

Tomasz Pietrasiewicz: Wszystko, co w projekcie *Krawiecka 41* jest dla postronnych osób zagadką, znajduje logiczne wyjaśnienie w kontekście genezy i rozwoju Ośrodka. Projekt ten może służyć jako „studium przypadku” dla zrozumienia naszej działalności. A tę trudno zrozumieć bez odwołań do różnych tekstów i zdarzeń z przeszłości. Zgódźmy się więc, że nasza rozmowa będzie pełna dygresji, bo dopiero dzięki nim można zrozumieć wiele spraw związanych z tym, co robimy.

M.S.: Zacznijmy wobec tego od początku.

T.P.: W roku 1992 grupa osób tworzących Teatr NN rozpoczęła swoją działalność w samym centrum miejsca, które niosło ze sobą określoną przeszłość. O tej przeszłości wtedy jeszcze nic nie wiedzieliśmy. Okazało się, że ze wszystkich stron otoczeni jesteśmy nieistniejącym lubelskim miastem żydowskim, a Bramę Grodzką – naszą siedzibę – zwano kiedyś Bramą Żydowską. Było to dla nas zupełnie elementarne odkrycie, że puste przestrzenie obok nas zajmowały kiedyś synagogi, setki budynków, dziesiątki ulic, że żyło tutaj kiedyś kilkadziesiąt tysięcy ludzi, i to wszystko w czasie wojny zostało zniszczone. Wystarczy wyjść na te puste place i o tym pomyśleć. Po wielkiej żydowskiej dzielnicy powstała w przestrzeni miasta – ale też w pamięci jego mieszkańców – wielka wyrwa i pustka.

Skala zapomnienia była dla mnie porażająca. Jest taki obraz Muncha – *Krzyk*. Postać z tego obrazu oddaje najlepiej, co wtedy czułem. To był przełomowy moment – stało się dla nas oczywiste, że musimy się z tym problemem w jakiś sposób zmierzyć i odpowiedzieć na pytanie, czym ma być nasza obecność właśnie tutaj. Tak oto rozpoczęła się nasza droga w przeszłość miasta. W dużej mierze zawdzięczam ją prof. Władysławo-

MARCIN SKRZYPEK

Przypadek zamierzony

(rozmowa
z Tomaszem
Pietrasiewiczem)

wi Panasowi. Rozmowy z nim pozwoliły mi zobaczyć to, czego wcześniej nie widziałem. Jest on autorem niebawale ważnego dla mnie tekstu zatytułowanego *Brama*, który rozpoczyna się w ten sposób:

Magiczne miejsce. W Mieście jest takich kilka, lecz to ma szczególne właściwości. Znajduje się dokładnie na granicy dwóch odrębnych przestrzeni, dwóch radykalnie odmiennych światów. Jest punktem, w którym chrześcijańskie Miasto Górne styka się z żydowskim Miastem Dolnym. Graniczność jawi się więc jako podstawowa cecha Bramy. Z tego umiejscowienia bierze się cała jej niezwykłość. Osobliwe osobliwości – mówiąc zupełnie pleonastycznie – zaczynają się ujawniać, kiedy dokładnie przyjrzymy się położeniu Bramy i kiedy uważnie przeczytamy tekst formowany w przestrzeni lub – co będzie ściślejse – odnotujemy



Tomasz Pietrasiewicz. Fot. Marta Kubiszyn (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

te jego elementy, które znalazły przestrzenny wyraz. Dostrzegamy, iż lokalizacja Bramy jest wyjątkowo wyeksponowana i podlega specjalnemu umocowaniu zarówno w przestrzeni fizycznej, jak i metafizycznej. Rozpaczam od topografii, bo przecież mowa o miejscu, które jest w konkretnym miejscu. Gdzie jest miejsce tego miejsca?

Panas postawił kabalistyczną tezę, że w obszarze wokół Bramy zostały zdruzgotane dwie osie świata i dlatego tryumfowało tutaj zło:

Tu zostały zburzone dwie osie kosmiczne, które porządkowały Lublin. Jedna oś to był kościół farny św. Michała, rozebrany w połowie XIX wieku. Druga – „widzący” cadyk, który jednoczył, przewodził. To żart – ale jak się zburzyły osie, pozostały puste miejsca. Puste w sensie fizycznym. Po farze został plac. Po żydowskim mieście, gdzie żył Widzący – trawniki na wzgórzu Zamkowym. I puste w sensie metafizycznym.

Bardzo mnie to przejęło i działało na moją wyobraźnię. Tym bardziej że skala cierpienia i zniszczenia zadana temu miejscu była rzeczywiście przeogromna. Wniosek z tego wszystkiego był prosty – należy mu przywrócić metafizyczny porządek. I to właśnie robimy.

Skoro jesteśmy już przy opisywaniu symbolicznej topografii miejsca wokół Bramy, warto przywołać słowa Tomasa Venclovy z wykładu wygłoszonego z okazji otrzymania przez niego doktoratu *honoris causa* na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej:

Styka się tutaj Wschód i Zachód, Północ i Południe, nakładają się na siebie losy dwóch narodów i państw. W Kaplicy Zamkowej można oglądać freski namalowane przez mistrzów, których sprowadził do Lublina Litwin, król Władysław Jagiełło, freski, które na dodatek są wschodnie, bizantyjskie, chociaż rozmieszczone na sklepieniach ściśle zachodnich, gotyckich. Główny plac miasta nazywa się placem Litewskim; znajduje się na nim pomnik Unii Lubelskiej, która zaważyła na losach Polski i Litwy w sposób zasadniczy, z tym że jest oceniana przez Polaków i Litwinów w sposób diametralnie różny (...). Słowem, Lublin to miasto, gdzie wyraźnie odczuwa się ciśnienie historii, która wciąż wpływa na naszą świadomość, na nasze codzienne zachowanie.

Było dla mnie jasne, że będąc tu, mamy dwie bardzo ważne drogi, którymi można iść. Jedna to miasto żydowskie, żydowska Atlantyda. Druga – pogranicze, Lublin jako miejsce spotkań Wschodu z Zachodem, miejsce zawarcia unii polsko-litewskiej. Poza tym Grodzka to najstarsza ulica miasta. Przy Bramie odkopano najstarszy fragment murów obronnych, a Zamek

oprócz tego, że jest tam kaplica Świętej Trójcy, pełnił funkcję okrutnego więzienia. Tak więc, jeżeli chcesz zrozumieć Lublin, musisz tu przyjść.

M.S.: Ale zanim odkrylicie symbolikę tego miejsca, był to bardzo konkretny budynek, popadający w ruinę.

T.P.: Razem z przylegającymi kamienicami Brama Grodzka przypominała wtedy, w 1992 roku, bardziej mroczną rudere niż miejsce, w którym prowadzona będzie jakaś działalność kulturalna. Przed nami stały setki piętrzących się problemów, pytań i trudności – wymarzona sytuacja dla grupy zapaleńców chcących zrobić coś ważnego dla swojego miasta. Ale najciekawsze, że w Bramie Grodzkiej spędziłem kilka lat już wcześniej, w latach 80., i wtedy była ona dla mnie tylko przypadkowym miejscem pracy. Służyła za siedzibę kilku lubelskich teatrów alternatywnych¹. Równie dobrze mogliśmy być gdzie indziej. Nie potrafiłem wtedy dostrzec wyjątkowości tego miejsca i jego historii. Już wtedy Brama była w strasznym stanie, dlatego przenieśliśmy się w inne miejsce, gdy tylko pojawiła się taka możliwość².

Trafiliśmy do nowo powstałego Centrum Kultury, do przyzwoitych warunków, do miejsca w środku miasta, nieobciążonego złą sławą Starówki³. Brama Grodzka zeszała do roli magazynu, zaplecza, rupieciarni, natomiast Centrum Kultury stało się domem dla wielu twórców z rodzącymi się powoli konfliktami interesów. Wtedy poczułem, że chciałbym zrobić coś samodzielnie, być odpowiedzialnym za coś więcej niż teatr. Żeby to zrobić, trzeba – krótko mówiąc – mieć własną siedzibę. Przez pół roku chodziliśmy po Lublinie i szukaliśmy swojego miejsca, w Bramie czasami robiliśmy próby, jednak przełom w myśleniu jeszcze nie nastąpił – to wciąż nie było moje miejsce. Szukałem wszystkiego, ale nie Bramy. W końcu, zdesperowany, pomyślałem, dlaczego nie wrócić i nie stać się jej gospodarzem? To było olśnienie! Po powrocie w 1992 roku Brama stała się dla mnie wielkim odkryciem, tak jakby czekała, aż dojrzeję do spotkania z nią. Staliśmy się jej gospodarzami, zaczęliśmy być za nią odpowiedzialni⁴. Teraz należało wprowadzić do niej życie. Nie tylko poprzez teatr, ale też przez inne działania.

Jest taka chasydzka opowieść o Żydie Ajzyku mieszkającym w Krakowie, któremu śniło się, że pod jednym z mostów w Pradze ukryty jest skarb. Pojechał tam i odnalazł most, który zobaczył we śnie. Opowiedział o tym strażnikowi pilnującemu mostu. Ten go wyśmiał i odparł, że również miał sen, ale o skarbie ukrytym w piecu pewnego krakowskiego Żyda Ajzyka. Ajzyk wrócił do domu, rozebrał piec i stał się bogatym człowiekiem. Jest to opowieść o tym, że czasami wyruszamy w świat w poszukiwaniu skarbu, nie dostrzegając, że mamy go obok siebie.

M.S.: Od czego zaczęło się nowe życie Bramy Grodzkiej?

T.P.: Pierwsze lata działalności Teatru charakteryzowały się wielką liczbą organizowanych imprez – sesji, spotkań autorskich, wystaw, przedstawień teatralnych, projekcji filmów, koncertów. Chcieliśmy przez nie przyciągnąć jak najwięcej osób do tej mało atrakcyjnej, uważanej za niebezpieczną części Lublina. Chcieliśmy też mocno zaznaczyć swoją obecność na mapie kulturalnej miasta. Ale chodziło w tym również o poszukiwanie swojego własnego, autorskiego programu. Wiodącym programem były dla nas wtedy „Spotkania Kultur”, nawiązujące do położenia Lublina na pograniczu Wschodu z Zachodem – do jego wielokulturowych tradycji. Uczestnikami Spotkań byli artyści z Europy Środkowo-Wschodniej i Zachodniej, z Litwy, Białorusi, Ukrainy, Rosji, Krymu, Czech, Słowacji, Węgier, Francji, Niemiec, Izraela.

Po jakimś czasie zrozumiałem, że dla Ośrodka podstawowym tematem powinno stać się to, co jest w zasięgu ręki, czyli ta pustka po Mieście Żydowskim, którą widać z okien Bramy. Pamiętam, jak w jednej z rozmów Grigorij Kanowicz – żydowski pisarz z Litwy – powiedział mi: „Są artyści, którzy chcą opisać cały świat, a nie potrafią nawet opowiedzieć o sobie. Są też tacy, którzy mówią tylko o sobie, o swojej ulicy, a opowiadają o całym świecie”. To była ważna wskazówka. Oczywiście, tematyka żydowska istniała w naszym programie od samego początku, od momentu uświadomienia sobie historii tego miejsca, ale trzeba było czasu, żeby dostrzec, że to jest nasz główny temat.

M.S.: Co spowodowało, że Teatr NN zaczął się przekształcać w ośrodek kultury?

T.P.: Zrozumiałem, że sam teatr to za mało, żeby zmierzyć się z problemami, które przed nami stały. Wszystko, co robiłem wcześniej, do roku 1990, całe moje „bycie” w teatrze, wyrastało z buntu wobec systemu politycznego, w którym żyłem i z którym się głęboko nie zgadzałem. Po roku 1990 stało się jasne, że tamta epoka skończyła się definitywnie, że zaczyna się okres odbudowy państwa i że trzeba wziąć odpowiedzialność za rodzącą się nową rzeczywistość. Po raz pierwszy od dziesiątków lat powstało pole do autentycznej aktywności społecznej. Poczuliśmy, że możemy mieć wpływ na naszą małą ojczyznę.

Te pierwsze lata były najbardziej heroicznym, ale też romantycznym okresem naszej aktywności, w którym z artystów stawaliśmy się animatorami. Rozpoczęliśmy własną „pracę u podstaw”, a do tego trzeba było czegoś więcej niż tylko teatru. Stąd właśnie nasza droga: od nieformalnej grupy teatralnej, kontestującej rzeczywistość, do własnej instytucji, która potrafiła w swoich działaniach złamać stereotyp dawnych tak zwanych „placówek upowszechniania kultury”. To doświadczenie uzmysłowiło mi, że życie społeczne wymaga instytucji. Mogą one zwiększać efektywność działań, pomagać w tworzeniu porządku w swoim najbliższym otoczeniu. To one, dzięki ciekawym ideom

i ich realizacji, zmniejszają społeczną entropię w chaotycznym z natury świecie. Dla nas podstawowym elementem porządkującym najbliższe otoczenie stała się pamięć. Stopniowo, w ciągu kilku lat, w programach Ośrodka przesunęliśmy punkt ciężkości z działalności impresaryjnej, związanej z organizacją typowych działań kulturalnych, w kierunku tworzenia własnego autorskiego programu.

Droga od nieformalnej grupy teatralnej do samodzielnej instytucji kultury odzwierciedla specyfikę lat 90. Myślę, że kiedyś będzie to fascynujący materiał dla socjologów i historyków. Nasza aktywność związana była z historyczną transformacją społeczno-polityczną, z jedną z najważniejszych dekad we współczesnej historii Polski. W programie, który stworzyliśmy, zawarta jest cała atmosfera tamtego okresu. To, w jaki sposób dochodziliśmy do samodzielności, ten mechanizm demokracji lokalnej w działaniu, przekonywanie pojedynczych radnych, klubów czy komisji do utworzenia nowej, samorządowej jednostki kultury – to było bardzo pouczające, ciekawe, ale przede wszystkim trudne. Inna bardzo interesująca dla przyszłego badacza sprawa to nasza ewolucja programowa, wchodzenie w różne działania – szukanie własnego oblicza, własnej drogi. Te nowe, pozaartystyczne działania zaczęły pozwoliły spychać teatr na drugi plan.

M.S.: A może po prostu zniechęciliście się, bo sztuki Teatru NN nie wzbudzały zainteresowania i trzeba było się zająć czymś innym?

T.P.: Przeciwnie. Paradoksalnie to właśnie w tym okresie budowania czegoś nowego i odchodzenia od teatru nasze przedstawienia zostały dostrzeżone w Polsce. Świadczą o tym nagrody i bardzo pozytywne recenzje. W marcu 1993 roku *Inwokacja* otrzymała jedną z głównych nagród na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Toruniu. W kwietniu w Szczecinie na Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Małych Form *Ziemskie pokarmy* dostały dwie nagrody, wreszcie w listopadzie we Wrocławiu na Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora i Małych Form Teatralnych *Ziemskie pokarmy* otrzymały specjalną nagrodę od Wojciecha Hasa za wyobraźnię teatralną, a *Inwokacja* – nagrodę dziennikarzy. We Wrocławiu graliśmy na scenie Laboratorium, wobec tej ceglanej ściany, która jest swego rodzaju sanktuarium dla dwudziestowiecznego teatru. Po przedstawieniu prowadzący dyskusję znany krytyk teatralny Tadeusz Burzyński mówił o naszych przedstawieniach jako o czymś zupełnie nowym i zaskakującym w polskim teatrze. Podkreślał siłę wyobraźni teatralnej.

To nowatorstwo na pewno brało się częściowo z mojego stosunku do ówczesnej rzeczywistości. Po roku 1990 życie nabrało niesamowitego tempa, wszyscy byli w jakimś opętaniczym biegu. Patrzyłem na kolegów artystów i widziałem, jak większość z nich chce mieć te swoje pięć minut w wyścigu po sławę. W tamtym czasie

narodził się we mnie dosyć naiwny bunt przeciwko kolaboracji ludzi sztuki, artystów z kulturą masową. Staaliśmy z boku. Odpowiadała mi sytuacja anonimowości i działań bez rozgłosu. Dlatego nazwa Teatr NN nawiązuje do zasady średniowiecznych artystów: bycia anonimowym, pozostawania w ukryciu, tworzenia *ad maiorem Dei gloriam*. Podpisem artysty powinno być to, co zrobił – a nie on sam. Chciałem robić teatr kameralny, dla kilkunastu zaprzyjaźnionych osób. Miałem też dość bycia artystą na etacie, rozliczanym z tego, że zrobi jedną premierę w roku i zagra kilkadziesiąt przedstawień. To ja chciałem decydować, czy będę pracować nad jakimś przedstawieniem, czy też nie, czy będę je grać, czy też nie. Żeby tak mogło się stać, trzeba było wziąć na siebie zupełnie nowe obowiązki. To wtedy napisałem tekst, rodzaj manifestu, czym jest dla mnie teatr:

Czy nie jest tragiczne to, że nie można zatrzymać tego, co się samemu stworzyło? Teatr ma w sobie coś z kruchości motyla, a jego piękno i ciepło żyją tak krótko i nic nie jest w stanie tego ocalić. [...] Jeżeli coś przetrwa, to tylko legenda – cień egzystencji, przedziwna forma czegoś, czego już nie ma. Ale na to trzeba sobie zasłużyć, odrzucając hałaśliwą reklamę, marzenia o sławie, cierpliwie szukając swojej własnej Drogi nie w imię sukcesu, ale z pokorą przed tym, co nas przerasta. Dlatego nie chcemy brać udziału w wyścigu o sławę, wątpliwą popularność, wątpliwe sukcesy. Właśnie ten wyścig zabija Sztukę i spycha ją na przegrane pozycje. Stąd pozwalamy sobie na rozpaczliwy gest wyniosłości wobec zgłębku i hałasu tego świata, jednocześnie pytając: cóż warta jest Sztuka, która nie ma swojej temperatury, swojego własnego szaleństwa i która przestaje oświetlać drogę w Ciemności?

M.S.: Jest on wciąż aktualny? Dlaczego uznałeś, że warto go przytoczyć w tej rozmowie?

T.P.: Bo tak naprawdę trudno zrozumieć to, co wydarzyło się w Bramie, bez spotkania z teatrem, który się tu rodził. Bez wejścia w jego atmosferę. To był przecież punkt startu. Tacy byliśmy. Doskonale pamiętam wiele scen z przedstawień, które tu powstały i one wciąż mają dla mnie jakieś symboliczne znaczenie, są ważnym punktem odniesienia. Jest rok 1990, maj, premiera pierwszego przedstawienia Teatru NN *Wędrówki niebieskie* – bardzo wyraźne odejście od teatru politycznego, Teatru Wielkich Spraw, zerwanie z jego poetyką. Chciałem mówić o sytuacjach najprostszych, jakie dzieją się między dwójgim ludzi, o naszym intymnym byciu w świecie, o samotności. Oto pierwsza scena z tego przedstawienia. Rozmowa między kobietą i mężczyzną. Obok niego stoi walizka. Padają słowa: – Wyjeżdżasz? – Tak, wyjeżdżam. – Ale pamiętaj, zawsze wrócisz w to samo miejsce. Mężczyzna podnosi walizkę, pod którą stoi zapalona świeczka. Odchodzi. Płonąca świeczka zostaje. To było w teatrze, na scenie – a w życiu już za moment mieliśmy Bramę

opuścić, żeby po jakimś czasie do niej wrócić. Zapalona w tamtym dniu mała świeczka wciąż się pali.

Inna scena z *Wędrówek*: odchodzący mężczyzna zatrzymuje się. Widzimy na kobiecie jego cień. Z tego cienia jak z czarnego kokonu kobieta wyjmuje białego motylka. Widać go wyraźnie na jej dłoni. Słychać jeszcze pękające szkło, tak jakby ten czarny kokon-cień pękł. Narodził się motyl. Ważnym rekwizytem w tym przedstawieniu było lustro. Staje się ono Pamięcią, zapamiętuje obrazy, wydarzenia. Ten motyw lustra-pamięci, nieruchomego oka, pojawi się kilka lat później na wystawie. W tym spektaklu wszechobecny jest motyw kruchości – wciąż słychać pękające i rozsypujące się szkło. Słyszymy, jak płaszcz upuszczony przez kobietę na ziemię „rozbija” się, jakby był zrobiony ze szkła.

Jeszcze inna scena – unosząca się nad podłogą kobieta bez nóg z rękoma wyciągniętymi w kierunku stojącego naprzeciw niej mężczyzny. Wygląda jak skrupowane, kalekie kształty kobiet-lalek z obrazów Bellmera. Na podłodze pojawiają się ślady stóp idące od niej w kierunku mężczyzny, jakby zostawiał je jej duch. Pomyśleć, że tak vermeerowski w klimacie teatru powstawał obok tej wielkiej pustki – otchłani, która była tuż obok Bramy.

Zupełnie innym przedstawieniem były *Ziemskie pokarmy*, którego premiera odbyła się we wrześniu 1991 roku. Oszczędne w środkach, lecz nieokiełznane w formie, niby ubogie, lecz bogate w myśli, wzruszenia i obrazy. Całość utrzymana w tonacji czerni, bieli i złota, kipiąca od niezwykłych rekwizytów, zaklęć, szepcików i melodii. Po dwóch przedstawieniach zrobionych z dużym zespołem poczułem potrzebę zupełnego wyciszenia i powstała *Inwokacja* (premiera w maju 1992 roku), w której wykorzystałem antyczny motyw chóru i przodownika chóru, nawiązując do źródeł teatru. Rolę podstawowego symbolicznego elementu *Inwokacji* grało światło. W marcu 1993 odbyła się premiera adaptacji *Zbyt głośnej samotności* Hrabala. Przy tym przedstawieniu pierwszy raz pracowałem z zawodowym aktorem, i to jakim! Henryk Sobiechart świetnie rozumiał, że próby musi potraktować jak ryzykowną przygodę. Spektakl idealnie pasował do zrujnowanych wnętrz Bramy Grodzkiej: rozpadająca się sala teatralna, oblażący ze ścian wielkimi płatami tynk, woda kapiąca z sufitu w czasie deszczu, co widzowie uznali za znakomity efekt teatralny.

Przypominam sobie te przedstawienia, pojedyncze sceny, i zadaję sam sobie pytanie: czym był wtedy dla mnie ów teatr? Jeszcze raz sięgam do wspomnianego przed chwilą manifestu:

Dlaczego Teatr? To właśnie w Teatrze można odnaleźć jeden z najbardziej archetypicznych i poruszających obrazów, którym wciąż karmimy naszą wyobraźnię. Magiczny krąg Światła zatrzymujący Ciemność, a nad nim pochyleni ludzie. Światła odwieczna walka

z Nocą, Dobra ze Złem i człowiek szukający schronienia i ocalenia tam, gdzie płonie ogień. Tak należy to widzieć, rozumieć i czuć, gdy stajemy naprzeciw czarnych kotar okalających miejsce, gdzie światło powołuje do życia lub gasi coś, co nazywamy Teatrem.

Moby Dick, kolejny spektakl z premierą w czerwcu 1995 roku, był pożegnaniem z pewnym okresem w życiu Ośrodka związanym z teatrem. Miałem wręcz fizyczne poczucie tego, że doszedłem do pewnej granicy. Wielki remont, za który wziąłem odpowiedzialność, różne projekty – jednym słowem, byłem w samym środku życia, w jego wirze, a teatr, który do tej pory robiłem, umierał we mnie i czułem to. Zjadała go codzienność, proza życia i zwykle zmęczenie. To bardzo osobiste, bolesne i trudne doświadczenie zbliżyło mnie w przedziwny sposób do książki Melville’a. Odnalazłem w opowieści o Ahabie coś ze swojej osobistej historii, jakiś rodzaj współbrzmienia z jego losem i samotnością. Trzeba było się zatrzymać i szukać dla siebie jako artysty innej drogi. Postępowałem według wskazań jednego z wielkich poetów: „Zanurz się w życie, nie uciekaj od tego, co ci przynosi, niech to zostaje w tobie – i czekaj. Bądź jak ręka farbiarza, a życie zabarwi cię tysiącami nakładających się na siebie kolorów”. Tak więc zacząłem bardzo cierpliwie czekać i uczyć się tego miejsca. Właśnie wtedy musiałem podjąć tę dramatyczną decyzję, co dalej. Bardzo wiele osób namawiało mnie, żebym całkowicie poświęcił się teatrowi, odsuwając wszystkie inne sprawy na bok. Ale czułem, że prawdziwe życie jest właśnie tu, a nie w teatrze.

M.S.: I było?

T.P.: Z perspektywy czasu widać, że wyjście poza Teatr NN i zaistnienie nie tylko poprzez sztukę nadało naszej pracy nowy sens i perspektywy. Sama odbudowa siedziby Ośrodka bardzo związała nas z tym miejscem. Przechodząc przez prozę remontu i budowy, głębiej je zrozumieliśmy. Była to swoista archeologia pamięci. Zderzenie z Bramą, z jej otoczeniem w jakiś ważny sposób dotknęło nas i przemieniło. Ale z drugiej strony artystyczne działania w istotny sposób dopełniały naszą pozytywistyczną i obywatelską część programu związanego z edukacją i animacją. Potwierdzeniem tego, że idziemy dobrą drogą, było przyznanie Teatrowi NN w 1994 roku jednej z głównych nagród w bardzo prestiżowym konkursie Fundacji Kultury „Małe Ojczyzny – Tradycja dla Przyszłości” za projekt *Pamięć – Miejsce – Obecność*. Praca nad tym projektem zmusiła mnie do opisanego po raz pierwszy naszych działań i nakreślenia drogi rozwoju dla Ośrodka. Zrozumiałem wtedy, że w moim myśleniu o tym, co robię, najważniejsze są trzy słowa – trzy punkty osobliwe, które modelują świat wokół mnie: pamięć, miejsce i obecność.

Wtedy bardzo świadomie zacząłem używać pojęcia „mała ojczyzna” w odniesieniu do miejsca naszych działań. W projekcie odwołałem się do jego historii, w któ-

wą wpisane były doświadczenia trudnego dochodzenia do wzajemnej akceptacji i tolerancji współżyjących ze sobą narodów, religii i kultur, a także doświadczenie Majdanka – obozu zagłady – symbolu dwudziestowiecznego totalitaryzmu, który stał się miejscem tragicznego splotu losów narodów całej Europy. Nawiązując do tych doświadczeń, chcieliśmy stworzyć miejsce spotkań myśli, idei i sztuki, w którym przeszłość byłaby źródłem refleksji i nauki, a nie uprzedzeń i nienawiści. Aby poprzez sztukę i spotkania wróciła w kulturalny krwiobieg tego miejsca pamięć o ludziach, którzy tu zginęli i kiedyś żyli. Tak właśnie narodziły się „Spotkania Kultur”.

M.S.: A z nich z kolei wyłonił się wątek żydowskiej przeszłości Lublina jako główny kierunek działań Ośrodka. Jak to wpłynęło na instytucję, która parę lat wcześniej z teatru stała się miejscem działalności impresaryjno-animacyjnej?

T.P.: Prawdziwym przełomem w naszej pracy stała się wystawa *Wielka Księga Miasta* z 1998 roku. Pomysł był prosty: wykorzystując stare zdjęcia, chcieliśmy stworzyć wystawę poświęconą przedwojnemu polsko-żydowskiemu Lublinowi. Przygotowania do niej rozpoczęliśmy bez świadomości tego, jak dużo pracy jest przed nami. Trzeba było przeprowadzać różnego rodzaju kwerendy i archiwizować uzyskane materiały. Co krok natrafialiśmy na wiele zupełnie nowych dla nas problemów. Zaskoczyło nas na przykład to, że w żadnej z miejskich instytucji kultury nie było w miarę uporządkowanych i opracowanych materiałów o przedwojennych lubelskich fotografiach. A przecież to są zupełnie elementarne sprawy, ważne dla naszej wiedzy o tym, jak miasto kiedyś wyglądało. Zupełnie niespodziewanie dla nas samych pojawiła się nowa funkcja naszej instytucji – staliśmy się w pewnym sensie placówką naukowo-badawczą. Bo przecież przeprowadzenie kwerend i opracowywanie ich rezultatów związane jest bardziej z pracą naukową niż z działalnością typowej instytucji kultury.

Wtedy zrodził się również pomysł na program „Historia mówiona”, czyli nagrywanie relacji dotyczących dawnego Lublina. Początkowo nastęrczał on wielu problemów, począwszy od tego, jak znaleźć rozmówcę, a skończywszy na zadawaniu pytań, które nie mogły być przypadkowe. Rozmowa powinna być przeprowadzona w określonym, z góry przyjętym schemacie. Do tego doszło jeszcze przepisywanie, opracowywanie i archiwizowanie zarejestrowanych relacji. Ludzie wspominają w nich swoich sąsiadów, rodzinne domy i ulice, sklepiki, ulicznych sprzedawców, przywołują zapamiętane z dzieciństwa smaki, zapachy i kolory dawnego Lublina. Te wspomnienia ocalają w jakiś sposób nieistniejący już świat. Zostały przez nas wykorzystane w warstwie dźwiękowej kolejnej wystawy zatytułowanej *Portret miejsca* – poświęconej głównie Lublinowi żydowskiemu i tworzącej do dziś stałą scenografię wewnątrz siedziby Ośrodka. W oparciu o pozyskane z kwerend stare fotografie oraz nagrane relacje

powstało w Ośrodku archiwum, a zawarte w nim materiały są wykorzystywane w projektach artystycznych, wydawniczych i edukacyjnych.

Wystawa *Portret miejsca* zbudowana została wokół *Makiety lubelskiego zespołu staromiejskiego do 1939 roku*, który można nazwać kolejnym „rozdziałem” *Wielkiej Księgi Miasta*. Pokazuje ona skalę zniszczeń dokonanych na organizmie miejskim w czasie II wojny światowej. W wyniku likwidacji znajdującej się na Podzamczu dzielnicy żydowskiej, w samym centrum miasta pojawiły się puste przestrzenie, wyłamujące się z logiki historycznego rozwoju urbanistycznego Lublina. Dzięki zgromadzonej przez Ośrodek dokumentacji udało się zrekonstruować dawny układ urbanistyczny tej nieistniejącej części miasta. Makieta w pewnym sensie przedłuża życie obiektów, które zostały fizycznie zniszczone. Ma to szczególnie duże znaczenie w edukacji młodego pokolenia mieszkańców Lublina. Tak mówił o tej makiety wybitny polski historyk prof. Jerzy Kłoczowski:

Jestem pełen uznania. Podziwiam przede wszystkim ogromną robotę. Cztery lata wielkiej pracy ludzi naprawdę zamilowanych i wiedzących, czego chcą. To jest bardzo głęboki projekt dotyczący historii Żydów w Lublinie. Tu świetnie widać miasto żydowskie, ale trzeba podkreślić, że nie jest to żadne getto, ale że dzielnica żydowska jest integralną częścią całego zespołu. Tu widać jeden organizm miejski, widać rozwój Lublina.

Prace nad wystawą były ważnym etapem na drodze tworzenia nowego typu instytucji, której program powstał na przecięciu działalności naukowej, muzealniczej, dokumentacyjnej, edukacyjnej, artystycznej i animatorskiej. Dzięki temu nasze działania stały się interdyscyplinarne i zyskały nową jakość. Powstawała instytucja nieco anarchistyczna, o wielokierunkowych działaniach, w której można bez przeszkód realizować nowatorskie i niestandardowe pomysły. Jest ona rodzajem „inkubatora pomysłów” tworzonego na wzór „inkubatora przedsiębiorczości”.

Bardzo ważną sprawą dla mnie jest to, że tworzone przez nas archiwum stanie się częścią Archiwum Państwowego. Cytuję z pisma urzędowego: „Uwzględniając charakter i zakres prowadzonej działalności, ustalam Ośrodek «Brama Grodzka – Teatr NN» w Lublinie jako jednostkę, w której powstają materiały archiwalne wchodzące do państwowego zasobu archiwalnego”. Tak więc zbierane przez nas materiały nie ulegną zagładzie i rozproszeniu, jak to się stało w wielu innych przypadkach. Fakt, że przykładamy do tego tak wielką wagę, jest wyrazem szacunku dla własnej pracy. Mamy też świadomość, że w ten sposób dokumentujemy i ocalamy jakąś część historii naszej Małej Ojczyzny. O tym, co robimy, można też powiedzieć „laboratorium”, „laboratorium pamięci”. W samym pojęciu laboratorium tkwi kwintesencja naszej działalności

– szukanie, eksperyment, odkrywanie nowego. Wspaniale, kiedy splot, a może bardziej stop wielu działań daje ważne społecznie efekty. To jest jakiś rodzaj społecznej alchemii.

M.S.: A może teatru?

T.P.: Można i tak powiedzieć, bo kiedy planowaliśmy nasze wystawy, patrzyliśmy na aranżacje przestrzeni z zupełnie innej perspektywy niż muzealnik. Dla mnie oznaczało to budowanie scenografii teatralnej, dla której dodatkowym wyzwaniem była przestrzeń siedziby Ośrodka, bo ta przestrzeń ma zupełnie „niewystawieniczny” charakter. Kręte korytarze, załomy, wnęki, przypadkowe rozwiązania architektoniczne sprawiają, że trudno jest zapanować nad światłem i perspektywą. Ta przestrzeń ma jednak wartość materialnego zapisu przeszłości miejsca, dlatego nie chodziło o jej zmienianie, ale o wtopienie się w nią, o wpisanie w ten przestrzenny układ swojej wizji. Pracując nad wystawami, stworzyliśmy więc własny język operowania tą przestrzenią, który współgra z nią, podkreśla jej walory, a z jej pozornych słabości czyni atuty – oryginalność i unikatowość.

Ważny był też fakt, że to, o czym chcieliśmy opowiadać, było na wyciągnięcie ręki, za oknami. Teraz jest tam pustka, ale w pomieszczeniach Bramy – dzięki wystawie – to nieistniejące miasto miało „zmartwychwstać”. Zdecydowałem się wtedy na zrobienie symbolicznego gestu – naprzeciw okna w Bramie Grodzkiej, przez które widać pustkę po dzielnicy żydowskiej, umieściłem na ścianie lustro. Odbija ono tę pustkę, „wciągając” ją do wnętrza. Ten zabieg oznacza, że my, gospodarze Bramy, bierzemy odpowiedzialność za pamięć o tym, co było kiedyś za jej oknem. W podobny sposób lustro zostało wykorzystane w jednym z pierwszych przedstawień: *Wędrowniki niebieskie*. Dzięki aranżacji przestrzeni Bramy Grodzkiej w oparciu o dokument – stare fotografie, relacje mówione, materiały archiwalne – rzeczywiście powstał swoisty „teatr pamięci”. Na co dzień jego scenografia jest na pozór pozbawiona życia, lecz włączenie światła i dźwięków powoduje, że ożywa, tak jakby mury tego miejsca zaczynały opowiadać i śnić swoją historię poprzez obrazy i dźwięki.

W *Stu latach samotności* Gabriela Garcii Marqueza opisana jest zadziwiająca historia. Oto mieszkańcy jednego z miast zaczęli tracić pamięć. Żeby zatrzymać ten proces, zbudowano nawet specjalną maszynę pamięci: „Mechanizm ten miał polegać na możliwości powtarzania co rano, od początku do końca, wszystkich wiadomości nabytych w ciągu życia; wyobrażał sobie to jako olbrzymi obrotowy słownik, którego ruchem kierowałby ktoś umieszczony na osi, przy pomocy korby, tak żeby w ciągu kilku godzin mogły przesuwac się przed jego oczami pojęcia najbardziej potrzebne do życia”. Podobna „Maszyna Pamięci” została zbudowana w Bramie. Jeszcze innym ciekawym tropem interpretacyjnym dla tej wystawy i samej Bramy może być symbol arki, która ocala i przechowuje w swoim wnętrzu to, co zostało po potopie.

M.S.: Czy Teatr NN przetrwał tylko w formie wystaw i w nazwie Ośrodka?

T.P.: To, że przez kilka lat nie powstawały nowe przedstawienia, nie oznaczało, że teatr zniknął z życia Ośrodka. Tylko dzięki doświadczeniom zebranych w pracy teatralnej udawało się stworzyć wiele niestandardowych przedsięwzięć. Teatr przeniósłem w życie. Natomiast *Moby Dick* rzeczywiście zamknął dla mnie pewien okres twórczości czysto teatralnej. Trwało to do 2000 roku, kiedy zrealizowałem swoje pierwsze „misterium pamięci”: *Jedna ziemia – dwie świątynie*. Jednym z głównych powodów tego artystycznego milczenia był fakt, że w obliczu tego, co stało się tu w czasie wojny, zacząłem wątpić w możliwości i sens sztuki, w język teatru.

Świadomość zagłady miasta żydowskiego i niepamięci o nim osadzała się we mnie coraz głębiej. Dobrze oddają moje wątpliwości słowa Jacka Leociaka, który powiedział w jednym z wywiadów:

Nigdy dotąd przepaść między skalą doświadczenia a możliwościami jego wyrazu nie była tak głęboka. Nigdy też literatura jako domena fikcji, konwencji i chwytów nie wydawała się czymś aż tak niestosownym w zetknięciu z doświadczeniem Zagłady.

Czy też wypowiedź Czesława Miłosza z przemówienia z okazji przyznania mu doktoratu *honoris causa* na rzymskim Uniwersytecie La Sapienza w roku 1992:

Pamięć jest wielkim ciężarem, ale nie mogę się od niej wyzwolić i wiek XX przebywa we mnie ze wszystkimi obrazami zbiorowych szaleństw i masowych zbrodni [...]. I teraz, tuż przed końcem drugiego milenium, ciągle siebie zapytuję, ile z tego, co się zdarzyło, znalazło się w naszych książkach. Niestety, nieszczęścia dotykające ludzi, ich cierpienia, ich daremne nadzieje, ich śmierci, jeżeli są pomnożone przez liczbę, która wygląda przerażająco nawet w statystykach, składają się na zjawisko tak ogromne, że nie może sobie poradzić z nim żadna literatura. [...] Oto spostrzegamy, że środki artystyczne będące do naszej dyspozycji wyczerpują się jeden po drugim [...] i że oglądając się wstecz na nasze stulecie, stoimy wobec rzeczywistości nienazwanej, tak że młode pokolenia już nie dowiedzą się, jak to naprawdę było.

Imre Kertesz, inny laureat Nagrody Nobla, w jednym z wywiadów powiedział wręcz:

w Oświęcimiu upadła cała europejska kultura. Czas Oświęcimia to zerowy punkt kultury. Więc gdybyśmy chcieli od jakiegoś punktu odbudowywać naszą tradycję, naszą kulturę, to winniśmy zacząć właśnie od obozowego języka.

Czułem się wtedy całkowicie bezradny, szukając odpowiedniej formy artystycznej do zmierzenia się z tą wielką pustą przestrzenią po mieście żydowskim. Przez prawie pięć lat czekałem i byłem jak wspomniana ręka farbiarza. To dojrzewanie zaowocowało działaniami, które umownie nazwałem misteriami pamięci: *Jedna ziemia – dwie świątynie*, *Misterium światła i ciemności*, *Listy do getta*, *Misterium ulicy Szerokiej*, *Poemat o miejscu*. To są moje „dziady” – przywoływanie duchów. Nie da się zrozumieć sensu większości moich działań artystycznych bez tych duchów, bez opowieści o nich. Myślę, że życie każdego człowieka ma swoją niepowtarzalną kompozycję – trzeba tylko umieć ją odczytać. To, czego w pędzie codzienności nie dostrzegamy, czy też wydaje się przypadkowe, z perspektywy lat okazuje się coraz pełniejszą kompozycją. Teraz widzę wyraźniej związki między wieloma zdarzeniami z własnego życia.

Brama na mnie czekała, a ja do niej dojrzywałem. Wychowałem się obok Majdanka. Do dziś czuję w sobie groźbę tego miejsca, mimo że nic z tego nie rozumiałem. Te wielkie odrutowane przestrzenie, wieże strażnicze, baraki, trupie główki na tablicach i ten budynek z wielkim kominem. Kiedy przeprowadziłem się do innej dzielnicy, obraz Majdanka zatarł się. I oto jako dorosły już człowiek znalazłem się w Bramie, tuż przy miejscu, w którym żyli ci, których zabrano do obozów śmierci – w tym na Majdanek. Uświadomiłem sobie, że moje życie zatoczyło jakiś krąg od Majdanka do Bramy. Od Śmierci do Życia.

M.S.: Wspomniałeś, że odchodząc od teatru, przeniósłeś go w życie. Wygląda na to, że jednocześnie nastąpił proces odwrotny – Twoje życie przeniosło się do teatru. A raczej życie duchów, które pojawiły się na Twojej drodze. Wiele ich było?

T.P.: W szkole podstawowej nauczycielka matematyki opowiedziała nam o małym żydowskim chłopczyku, który prowadzony na śmierć przez niemieckiego żandarma osiwił w ciągu kilku minut. Zdarzenie miało miejsce w czasie wojny w małym miasteczku Kamionka tuż obok Lublina. Widziało to kilkaset osób. Ta opowieść bardzo zapadła w moją pamięć. Ów mały chłopczyk wracał do mnie w snach co kilka lat. Jakiś czas temu zapytałem swoich kolegów z klasy, czy pamiętają tę opowieść. Nikt nie pamiętał. Zdałem sobie sprawę, że jestem być może ostatnią osobą, która jeszcze wie o małym żydowskim chłopczyku z Kamionki, który prowadzony na śmierć osiwił.

Albo inna historia. Po obejrzeniu naszej stałej wystawy pewna kobieta poprosiła o spotkanie ze mną. Pierwsze słowa, jakie padły z jej ust: „To ja jestem NN”. Okazało się, że już kilka razy była obok Bramy, ale nie miała odwagi wejść do środka, bo miejsce to wiązało się dla niej ze strasznymi przeżyciami. W końcu przełamała się, obejrzała wystawę i dostała też do ręki książeczkę, w której w krótkim poetyckim tekście wyjaśniam, skąd wzięła się nazwa teatru: „*Nomen nescio*”

– imienia nie znam. Wtopić się w swoje dzieło, wtulić się w jego ciepło i istnieć tylko poprzez nie. Zakryć twarz czarnym welonem. Odejść na spotkanie Ciemności bez obaw i strachu, zostawiając swój Teatr odbity w czyichś uważnych oczach. Zostawiając swój ślad”. Pod wpływem tego tekstu, pod wpływem wspomnień, które wróciły, ta kobieta opowiedziała mi swoją historię.

Nie pamiętała swoich rodziców. Jej pierwszym językiem był rosyjski. Najodleglejsze wspomnienie to obraz grupki dzieci, wśród których jest i ona. Chodzą po śmietnikach, ulicach. Szukają jedzenia. Jeden ze starszych chłopców jest jej bratem, opiekuje się nią. Wydaje się, że mogła mieć wtedy 4–5 lat. Następny obrazek to kobieta, która bierze ją na ręce i przytula. Pierwszy raz czuje ciepło innego człowieka. W tym jednym momencie ta kobieta staje się jej matką. Wszystko to dzieje się we Lwowie, w roku 1942 lub 1943. Kobieta zabiera ją ze sobą do pociągu. W oczach dziewczynki na zawsze pozostaje widok brata, który został na dworcu. Kobieta pochodzi z Lublina, do Lwowa jeździ na handel. Dochodzą do jej mieszkania, do którego wchodzi się z Bramy Grodzkiej. Dzisiaj w tym dawnym mieszkaniu jest jedna z naszych sal wystawowych.

Mieszkanie, w którym była pijacka melina, często odwiedzają ukraińscy żandarmi. Kiedyś przyszli niemieccy żołnierze, szukali żydowskiej dziewczynki. Ktoś im o niej doniósł. Podczas gdy ona siedziała dobrze schowana w domowej kryjówce, jeden z Ukraińców, który traktował ją jak córkę i był wtedy w mieszkaniu, zapewnił, że nie ma w nim żadnej dziewczynki. Wtedy miała pierwszy przeblysł świadomości, że jest Żydówką. Kilka dni później ten sam Ukrainiec przyniósł jej mały niebieski płaszcz. Była szczęśliwa. Często siadała mu na kolanach. Dopiero po kilku latach zrozumiała, na czym polegała jego służba. To właśnie ukraińscy żandarmi likwidowali getto, a mały płaszcz był własnością dziewczynki, która zapewne trafiła na Majdanek. Od wielu lat dręczy ją sen z czarną kotarą. Cofa się w przeszłość do najdalszych obrazów dzieciństwa i dochodzi do czarnej kotary, której nie może rozsunąć. Kim jest? Kim byli jej rodzice?

Henio, inny duch przeszłości, przyszedł do mnie na samym początku pracy nad wystawą *Elementarz*, poświęconą dzieciom na Majdanku. Henio Żytomirski mieszkał niedaleko Bramy, przy ulicy Szewskiej. Urodził się w 1932 roku i w każdą rocznicę urodzin rodzice robili mu zdjęcia. Ostatnie zostało zrobione w 1939 roku – Henio nie przeżył wojny. Album z tymi zdjęciami trafił do Ośrodka właśnie wtedy, kiedy myślałem, żeby oprzeć wystawę na losach konkretnych dzieci. Henio jest jednym z czworga dzieci, o życiu których ta wystawa opowiada. Jedno ze zdjęć z 1938 roku zostało zrobione przy Banku PKO na Krakowskim Przedmieściu. Roześmiany Henio w krótkich spodkach i podkolanówkach stoi na schodach przy wejściu

do banku. Zawsze, gdy mijam to miejsce i patrzę na wejście ze schodkami, widzę uśmiechniętego Henia...

Na dwa tygodnie przed ukończeniem wystawy, kiedy czułem w sobie wielki niepokój, czy jej scenariusz w ogóle ma sens, odwiedziłem znajomy antykwariat na Starym Mieście. Antykwariusz miał coś dla mnie. Był to dziennik szkolny II klasy Szkoły Podstawowej w Parczewie z 1939 roku. Do klasy chodziło 45 dzieci, w tym 30 żydowskich. W czerwcu 1939 spotkały się ostatni raz. W tym dzienniku nie ma nic, co by wskazywało, że za chwilę będzie kataklizm II wojny światowej, który zmiecie z powierzchni ziemi parczewski sztetl. Z jednej strony opisy wycieczek z dziećmi na łąkę, do lasu. Lekcje przyrody. Czytanie wierszyków. Takie *Poema naiwne*. Z drugiej strony to coś strasznego, co miało za chwilę nastąpić. Uświadomiłem sobie, że z dużym prawdopodobieństwem część tych żydowskich dzieci zginęła na Majdanku. Trzymam w ręku ten dziennik, a za dwa tygodnie jest otwarcie wystawy. Był to dla mnie ważny znak potwierdzający, że poszedłem dobrą drogą, budując wystawę na zupełnie podstawowej opozycji: świat dzieciństwa – świat obozu. Światu dzieciństwa i szkoły, którego symbolem może być elementarz, przeciwstawiłem świat obozu, w którym na dzieci czekał „elementarz śmierci”.

Jest jeszcze Elżunia, którą spotkałem w czasie pracy nad wystawą. To też zupełnie niesamowita i wstrząsająca historia. Znalaziono bucik dziecięcy pochodzący z Majdanka, a w nim karteczkę z wierszykiem: „Była sobie raz Elżunia / Umierała sama / Bo jej tatuś na Majdanku / W Oświęcimiu mama”. Pod nim widniał podpis: „Nazywam się Elżunia. Mam 9 lat. Wierszyk śpiewam na melodię [Z popielnika na Wojtusia]”.

I jeszcze historia płaszczu. Na początku lat 80., kiedy byłem związany z teatrem studenckim Grupa Chwilowa, pracowaliśmy nad przedstawieniem *Martwa natura*. Jako rekwizytów do tego przedstawienia potrzebowaliśmy wielu płaszczu. W odpowiedzi na ogłoszenie prasowe jakaś starsza pani przyniosła płaszcz swojego brata, który zginął w Lublinie, w hitlerowskim więzieniu na Zamku – w lipcu 1944 roku, w ostatniej egzekucji dokonanej przez Niemców. Miał ten płaszcz na sobie w chwili śmierci: „Był pięknym dwudziestoletnim mężczyzną, należał do AK. Kochał teatr. Od dziecka marzył, by zostać aktorem. W lipcu 1944 został aresztowany. Trafił na Zamek. Myślę, że cieszyłby się, wiedząc, że jego płaszcz będzie w teatrze. Brat był w pana wieku – proszę przyjąć ten płaszcz”. Grałem w nim, jeżdżąc po całej Europie. Mam go do dziś. Sam nie wiem, jakim cudem się zachował. To przedstawienie nie jest grane od wielu lat. Kilka razy zmienialiśmy siedzibę teatru. Poginęły albo trafiły na śmietnik setki innych rekwizytów, a ten płaszcz jest obok mnie. Przeszedł długą drogę, żeby znaleźć się blisko Zamku. Coś w tym jest. Jakbym to ja przeżył za tego młodego człowieka jego życie. Jakbym wypełnił jego los.

M.S.: Czy to właśnie ów płaszcz przypomniał Ci o Majdanku?

T.P.: Nie, pierwszy artystyczny krok w kierunku Majdanka zrobiłem dzięki Tadeuszowi Mysłowskiemu, który zaprosił mnie do współpracy przy swojej multimedialnej instalacji *Shrine – Miejsce pamięci bezimiennej ofiary*, którą wykonał dla Muzeum w roku 1999. Jest to artystyczny hold dla ofiar obozów. Głównym elementem umieszczonej w baraku nr 47 instalacji są kamienie i żarówki z abażurami w kształcie kul z zardzewiałego drutu kolczastego. Dzięki tej współpracy wiele się nauczyłem. Moim zadaniem w projekcie było stworzenie części jego oprawy dźwiękowej.

Jako podstawowego tworzywa użyłem nagranych na taśmę magnetofonową wspomnień więźniów obozu. Nakładając je na siebie, nadałem im formę chóru, który odgrywał kluczową rolę w antycznej tragedii, a która leży gdzieś w samych źródłach teatru. Co jakiś czas z tego dźwiękowego chaosu wyłania się pojedynczy głos – wspomnienie wyraźnie słyszalne na wyciszonym tle pozostałych głosów. Tak jakby z antycznego chóru wychodził koryfeusz – jego przodownik. Głośniki zostały umieszczone w dalszej części baraku, przy podłodze. Dzięki temu chór wspomnień słyszalny jest jakby spod ziemi, z piekła, w którym znaleźli się więźniowie. Takie umieszczenie głośników tworzy też skojarzenie z bijącymi źródłami, w tym wypadku dźwięków-głosów. Na tym „polu śmierci” biją źródła pamięci – bo każde wspomnienie jest jakby ocalającym świat strumieniem pamięci. Jest to też swego rodzaju „liturgia słowa”. Doświadczenia z pracy przy instalacji *Shrine* były dla mnie bardzo pomocne przy wystawie *Elementarz*.

M.S.: Porównałeś wcześniej Ośrodek do Arki Pamięci. Nie jest to jednak Arka Noego, bo jej misja zależy od współpracy z wieloma innymi „arkami”. W przypadku *Elementarza* i *Shrine* było nią Państwowe Muzeum na Majdanku, a w przypadku *Krawieckiej 41* – uniwersytet...

T.P.: W Polsce można zaobserwować rozerwanie więzi zbiorowych na poziomie społecznego zaufania. A przecież ważnym elementem kapitału społecznego jest umiejętność nawiązywania współpracy pomiędzy ludźmi i instytucjami. Ośrodek jest katalizatorem takich działań. Bez współpracy i wzajemnego wsparcia wiele projektów pozostałoby w sferze planów. Jest wielką wartością społeczną, jeżeli jakaś instytucja potrafi poprzez budowanie współpracy kumulować i porządkować rozpraszaną i często niewykorzystywaną energię ludzką na rzecz realizacji jakiegoś pomysłu. Współpraca z uniwersytetem, konkretnie z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej, pojawiła się, kiedy zrozumiałem, jak wielki zakres prac mamy do wykonania i że sami nie jesteśmy w stanie temu wszystkiemu poddać. Uniwersytet okazał się naturalnym partnerem ze względu na wielki, choć często niewykorzystany potencjał, jaki mają choćby praktyki studenckie, ale

też możliwość prowadzenia zajęć w Ośrodku, pisanie prac magisterskich i seminaryjnych na zaproponowane przez nas tematy. Z drugiej strony studenci zdobyli możliwość poznania samorządowej instytucji kultury od środka, w bezpośrednim działaniu. I jednocześnie ich obecność u nas nadaje naszej pracy większą rangę społeczną.

M.S.: Projekt *Krawiecka 41* przyniósł spektakularne efekty, ale nie był pierwszym wspólnym przedsięwzięciem Ośrodka i UMCS. Co było wcześniej?

T.P.: Projekt *Dom* zrealizowany w 1998 roku w ramach zajęć fakultatywnych, które prowadziłem na kierunku samorządowym. Grupa studentów dostała zadanie zgromadzenia wszelkich możliwych informacji archiwalnych o jednej z kamienic przy ulicy Grodzkiej. Chodziło o uchwycenie historii konkretnego domu zarówno w warstwie materialnej, jak też poprzez losy ludzi, którzy w niej mieszkali. Chcieliśmy prześledzić, jak zmieniali się właściciele, kiedy została podłączona woda, kanalizacja, prąd, gaz... Ważnym elementem projektu były rozmowy z lokatorami. Wykorzystując nasze wcześniejsze doświadczenia z „Historią mówioną”, studenci zaczęli rozmawiać z osobami starszymi, często samotnymi, poznając przy okazji ich problemy. Wtedy niespodziewanie wkroczyliśmy w obszar szeroko rozumianej pomocy społecznej. Był to zupełnie nieprzewidziany przez nas i bardzo pozytywny aspekt projektu, który dopisało życie. Uzyskane w ten sposób materiały posłużyły do realizacji – w roku 1998 – wydarzenia artystycznego *Dom – Grodzka 19*, o którego genezie tak kiedyś napisałem:

Jest to próba artystycznego dotknięcia końca pewnego okresu w życiu Starego Miasta w Lublinie oraz związanej z nim mikrospołeczności. Lubelska Starówka zmienia się. Remontowane są kolejne kamienice i za kilka lat będzie to zupełnie inne miejsce. Chcąc uchwycić chociaż część tego rozpoczętego procesu zmian, zdokumentowano fotograficznie i na taśmie wideo ostatnie dni pobytu lokatorów z kamienicy przy Grodzkiej 19, przeznaczonej do kapitalnego remontu.

Takie myślenie doprowadziło nas do projektu *Krawiecka 41*. Pamiętam moje spotkanie z grupą studentów, na którym proponowałem różne tematy do opracowania w ramach, jak to nazywam, „uczenia się czytania miasta”: opisanie jednego dnia w Lublinie (w okresie do 1939 roku), opracowanie historii wybranej ulicy, domu, mostu... Jednym z tematów była historia domu przy Krawieckiej 41, na który zwróciłem uwagę dzięki znalezionej w Archiwum Państwowym liście jego lokatorów z 1939 roku. Właśnie do tego tematu zgłosił się Tomek Czajkowski.

Przykład *Krawieckiej 41* pokazuje, w jaki sposób próbujemy związać nasz program z mieszkańcami miasta, w szczególności młodymi, wykorzystując do tego praktyki uczniowskie, studenckie, zajęcia, staże absolwenckie, wolontariat. W przeciwieństwie do wielu

instytucji, w których takie osoby traktowane są jako zupełnie nieprzydatne i kłopotliwe, my wręcz zabiegamy o praktykantów i stażystów. Chcemy, aby w oparciu o zebrane w Ośrodku materiały powstawały prace magisterskie, licencjackie i dyplomowe. Tym młodym ludziom w tak ważnym dla nich okresie życia staramy się stworzyć warunki do uczestnictwa w czymś ważnym i wyjątkowym, żeby w Ośrodku przeżyli swoją „przygodę życia”, do której później się wraca, którą się pamięta i opowiada się o niej. Tutaj, w Bramie, ci młodzi ludzie mają szansę nauczyć się naprawdę czegoś nowego.

M.S.: Przygoda z archiwalnymi rewersami? Nie brzmi zachęcająco.

T.P.: Kiedy zacząłem mieć do czynienia ze śladami przeszłości, z dokumentami, zdałem sobie sprawę, że analizując materiały archiwalne, można się dużo dowiedzieć o historii zarówno jednego budynku, jak i całego miasta. Te dokumenty stawały się najbardziej fascynujące wtedy, gdy pojawiali się w nich ludzie, nazwiska konkretnych osób, za którymi kryła się jakaś historia. Na przykład w 1942 roku w księdze meldunkowej jednej z kamienic na ulicy Żłotej nagle nazwiska żydowskich mieszkańców kamienicy są wykreślone i pojawiają się nazwiska polskie – a to przecież związane było z powstaniem getta. Żydzi zostali wyrzuceni ze swoich mieszkań. Na ich miejsce wprowadzili się Polacy. Takich informacji można z dokumentów uzyskać bardzo wiele.

Szukanie dokumentów i ich analiza to „uczenie się miasta” w wymiarze historycznym, ale to również rodzaj praktycznej lekcji wychowania obywatelskiego. Ktoś, kto brał do realizacji taki projekt, musiał, docierając do różnych dokumentów, wchodzić w kontakt z wieloma instytucjami samorządowymi, poznając „od kuchni”, jak funkcjonuje miasto. Okazało się, że bardzo wielu studentów kierunku samorządowego, kończąc studia, nie miało kontaktu z żadną z takich instytucji. Nie wiedzieli, jak funkcjonuje samorząd na poziomie instytucji. Nie musieli wykonywać na tym poziomie żadnych zadań polegających na rozwiązaniu jakiegoś konkretnego problemu, co byłoby bardzo pouczające. Zabrakło kontekstu. Podobnie jest z przeżywaniem przygody wśród archiwalnych teczek. Na pierwszy rzut oka nie wydaje się to interesującą perspektywą, ale każdy pozornie nieatrakcyjny dokument może być wielkim skarbem, jeżeli potrafimy jego poszukiwania umieścić w jakimś ważnym kontekście, na przykład mówiąc: „Wyobraźcie sobie, że żyło tu 43 tysiące ludzi i nie ma po nich śladu”. Przeszukiwanie archiwów jest czymś zupełnie innym niż czytanie podręcznika. Dotyk, zapach, autentyczność dokumentu – budzą emocje. Jest coś atawistycznego w tym dotykaniu dokumentów. Bez tego poznanie przeszłości jest niekompletne.

M.S.: Uczestnictwo, poczucie sprawczości, poszukiwanie – to bardzo ciekawe zagadnienia, jeśli się

spojrzy na nie z perspektywy teatru, z którego przecież wyrastają Twoje misteria.

T.P.: W misterium *Dzień pięciu modlitw* wpisałem działanie polegające na tym, że ludzie brali specjalnie przygotowane gliniane tabliczki z odcisniętymi przypadkowymi numerami więźniów i potem mieli możliwość podjęcia próby dowiedzenia się w archiwach muzeum, kto krył się za danym numerem. Trzeba mieć świadomość, że numery w obozach koncentracyjnych nadawano więźniom nie tylko po to, aby ich policzyć. Był to akt symboliczny. W każdej kulturze bardzo mocno zakorzenione jest znaczenie imienia, nazwiska, jako czegoś silnie związanego z człowiekiem. Hitlerowcy stworzyli precyzyjny system zabierania ludziom tożsamości. Robili z nich numery. Zaproponowałem sytuację odwrotną, również symboliczną. Mamy konkretny numer i odnajdujemy ludzi, którzy się za nim kryli. W ten sposób oddajemy tym ludziom twarze. W taki właśnie sposób można wejść w sferę emocji i na płaszczyznę symboliczną.

To działanie odsłoniło skalę strat w materiałach archiwalnych. W wielu przypadkach nie można było przypisać nazwiska do numerów. Ale przynajmniej zadało się pytanie, do kogo należał wybrany numer. Ktoś zaczął sobie wyobrazać, że za jakimś konkretnym numerem stał rzeczywisty człowiek. Każdy uczestnik misterium stawał się w jakiś sposób osobiście odpowiedzialny za pamięć o danym człowieku. To już ty jesteś odpowiedzialny. Ty, nie jakaś instytucja, która realizuje „cele statutowe” i która pewne rzeczy „wykonuje w ramach swoich obowiązków”. Jeżeli ty teraz osobiście nie weźmiesz odpowiedzialności za tę pamięć, nie myśl, że ktoś cię wyręczy. Cóż z tego, że uporządkuje się materiały archiwalne, że będą one wszystkie w teczkach, posegregowane i ponumerowane.

Misteria były moim powrotem do działań artystycznych, bo czułem, że odnalazłem formę i język do mówienia o tym miejscu. Misterium *Jedna ziemia – dwie świątynie* wyglądało, posługując się opisem Joanny Podgórskiej, mniej więcej tak:

Po chrześcijańskiej stronie Bramy, poczawszy od miejsca po zburzonej 150 lat temu na polecenie władz carskich farze, stanęli Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Po żydowskiej stronie, od miejsca po wysadzonej przez Niemców w powietrze synagodze, stanęli ocaleni z Holokaustu. W jednym momencie dwaj kapłani – po stronie chrześcijańskiej abp Życiński, a po stronie żydowskiej rabin Michael Schudrich – wykopali garść ziemi z miejsc po zburzonych świątyniach. Ziemię w glinianych naczyniach przekazywali sobie z rąk do rąk – po jednej stronie Sprawiedliwi, po drugiej Ocaleni. Dzięki nagłośnieniu po obu stronach Bramy było słyhać historie tych, którzy ratowali, i tych, którzy zostali uratowani. Gdy przekazywane z rąk do rąk naczynia dotarły do Bramy Grodzkiej,

ziemię z nich wymieszał ks. Romuald Jakub Weksler, ocalony z Holokaustu żydowski chłopiec, który, nieświadomy swojego pochodzenia, został katolickim księdzem. Dziś mówi o sobie: Żyd od Jezusa. W tej ziemi licealista z Lublina i jej rówieśnik z Izraela, wnuk urodzonego w Lublinie Icchaka Karmi, posadzili dwa drzewka winorośli: jedno z Lublina, drugie przywiezione z Izraela. Arcybiskup i rabin spotykają się w Bramie. Wokół Bramy zgromadziło się ponad 2 tys. osób, ale panowała przejmująca cisza. W tej ciszy wypowiedziane w stronę Żydów słowa abp. Życkińskiego: „Ja jestem Józef, wasz brat”, zabrzmiały w niezwykajny sposób⁵.

Misterium *Jedna ziemia – dwie świątynie* było wynikiem bardzo świadomych fascynacji i poszukiwań na pograniczu teatru i dokumentu. Przy okazji gromadzenia zdjęć do wystawy o dawnym Lublinie i zapisanych na taśmach relacji dawnych mieszkańców miasta zacząłem stykać się z historiami konkretnych ludzi i rozumiałem, że to może być baza dla teatralnych działań. Na przykład proste, technicznie banalne wykorzystanie relacji zebranych w ramach „Historii mówionej” w wystawie *Portret Miejsca* z jednej strony uteatralniło ekspozycję, a z drugiej nadało jej posmak autentyczności. W misterium *Jedna ziemia – dwie świątynie* wpisałem w formę teatralną żywych świadków historii. Z indywidualnych losów ludzi, z historii miejsca utkałem przestrzeń symboliczną. Powstał rodzaj teatru na styku dokumentu radiowego, widowiska plenerowego, wydarzenia ulicznego – coś, co jest najbliższe misterium. Forma była teatralna, ale treścią stało się samo życie, czyli historie opowiadane przez ludzi niosących ziemię oraz ich i nasze, widzów-uczestników, autentyczne emocje.

Dobrym komentarzem do działań Ośrodka i kolejnego misterium, zatytułowanego *Listy do getta*, mogą być słowa przywołanej przed chwilą Joanny Podgórskiej:

Teatr NN już od dawna wykroczył poza ramy zwykłego teatru. Wykroczył także poza przestrzeń Bramy. Dzięki dobrej współpracy z władzami miasta udaje się co roku, w rocznicę likwidacji getta, zaciemnić na dwie godziny całą przestrzeń żydowskiej dzielnicy. Z rozświetlonej, tętniącej życiem części Starego Miasta przez Bramę Grodzką wchodzi się w ciemność i ciszę. Lublinianie przychodzą tu co roku ze świecami. Członkowie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” rozdają mieszkańcom spisy lokatorów i adresy z przedwojennego żydowskiego Lublina z prośbą, by wysłali do nich list. Ludzie wysyłają zasuszone kwiaty, puste kartki albo piszą. Trzynastoletnia Ola napisała do Marii Dwojry Bojm z ul. Szerokiej 47, bo od sąsiadów dowiedziała się, że córka Marii, Rachel, grała na skrzypcach: „Zwiedzając muzeum, zobaczy-

łam w gablocie skrzypce z inicjałami R.B. znalezione po wojnie przy odgruzowywaniu Lublina. Pomyślałam, że może mieć to związek z pani córką. Czy są to jej pierwsze skrzypce?” Listy wracają z pieczętką: „zwrot”, „adresat nieznan” albo ręczną adnotacją: „nie dotyczy”, „przy ul. Browarnej nie ma żadnego adresu”. Kolejne dotknięcie pustki⁶.

Następnym dużym misterium pamięci był *Poemat o miejscu*. Oto jego opis z materiałów prasowych:

12 października 2002 roku o godz. 20.00 odezwał się dzwon z kościoła na Wzgórzu Czwartkowym, dając znak do rozpoczęcia misterium. W całej przestrzeni wokół Zamku zgasło światło, tworząc scenę do dalszych działań. Droga uczestników misterium rozpoczęła się na Starym Mieście – rozświetlonym i tętniącym codziennym życiem. Następnie przeszli oni przez Bramę Grodzką w ciemność po jej drugiej stronie – tam, gdzie kiedyś było Miasto Żydowskie i gdzie stoi Zamek – a dalej od Bramy Grodzkiej do Zamku, przez plac Zamkowy, następnie wzdłuż ulicy u podnóża Wzgórza Zamkowego, do miejsca, gdzie stała dawniej synagoga.

Przewodnikiem na tej drodze było światło, zapalające się w kolejnych, mijanych podczas przemarszu, otwartych studzienkach kanalizacyjnych, z których wydobywały się głosy-opowieści więźniów Zamku (z okresu okupacji i lat powojennych) oraz wspomnienia mieszkańców Lublina o dzielnicy żydowskiej i jej zagładzie. Odsłaniały one ukryte i niewidoczne na co dzień sensory i znaczenia zawarte w pustej przestrzeni wokół Zamku.

W miejscu dawnej synagogi droga uczestników Misterium została przecięta wiszącą w poprzek czarną kotarą. Było to nawiązanie do kotar z fresków ze ścian Kaplicy Zamkowej. Kotary te wskazują na istnienie tajemnicy, której nie można przeniknąć.

M.S.: Motyw opowiadania i słuchania przewija się w naszej rozmowie po raz kolejny. Przypadek?

T.P.: Nie, to skutek tego, że rozmawiamy o roli Pamięci i naszej obecności we współczesnym świecie zdominowanym przez media. W pracy Ośrodka wciąż trafiamy na nieprawdopodobne opowieści i historie, które często stają się inspiracją dla dziennikarzy. Pracując nad programem „Historia mówiona”, odkryliśmy, że medium, które doskonale do niego przystaje, jest radio. Zbierane przez nas historie są idealnym materiałem dla reportażu. Opowieść o czymś życiu, poprzez nadanie jej formy dokumentu i emisję, nabiera nowego społecznego wymiaru, stając się często symbolem naszych zbiorowych doświadczeń. Czasem odnajdujemy w niej też coś z naszego własnego życia. Słuchanie przez radio różnych historii, bez względu na to, czy jest to dokument czy teatr, ma w sobie coś

bardzo archaicznego i pierwotnego. Dotykamy czegoś, co możemy nazwać kulturą słuchania, która, niestety, ginie na naszych oczach. Stąd w Ośrodku wziął się cykl spotkań z radiem i filmem dokumentalnym.

Konsekwencją tych doświadczeń było zainteresowanie tradycją opowiadania historii. Zacząłem zastanawiać się, czy można jeszcze doprowadzić do autentycznego spotkania widza wychowanego na nowoczesnych mediach z człowiekiem opowiadającym jakąś historię. Człowiekiem, który przychodzi do innych ludzi i mówi: „Słuchajcie – chcę wam opowiedzieć historię!”. Jak to zrobić, żeby ich zaciekawić. Od samego początku czułem, że sposób opowiadania będzie musiał być poddany jakiejś formie teatralizacji. Aż w końcu trafiłem na opisy bazarzy z teatru ludowego. O jednym z nich Piotr Bogatyriew w *Semiotyce kultury ludowej* pisze tak:

Bielkow angażuje prawie wszystkie środki sceniczne. Izba jest dla niego obszarem scenicznym; piec jest organiczną częścią opowiadania, albowiem wciąga go w grę, to zdejmując z niego kosz, to wyciągając gorący sagan itp. Mimiką co prawda posługuje się ostrożnie. Obawia się zapewne śmieszności: nie naśladuje twarzy staruchy, do mimiki ucieka się tylko przy odtwarzaniu rozniewanego starca. Powściągliwość tę rekompensuje natomiast pantomimika. Wykonawstwo Bielkowa nie ma charakteru epickiego – nie opowiadał bowiem o staruszkach jako o osobach trzecich, lecz od samego początku podawał opowieść w pierwszej osobie, ciągle przeistaczając się to w starca, to w jego żonę.

Tu, jak widać, opowiadanie baśni stało się czynnością teatralną. Nie każdy bazar – ma się rozumieć – tak dramatyzuje i teatralizuje tekst baśni, ale dla bazarza w rodzaju Bielkowa, dla bazarza-aktora, by tak rzec, podobne odtwarzanie opowieści jest czymś zwyczajnym i typowym. Dodajmy jeszcze, że w wykonaniu ustnych opowieści dużą rolę odgrywa zaangażowanie publiczności, która tutaj, jak i w ludowym teatrze, bierze aktywny udział⁷.

Trochę później przeczytałem o „śpiewakach brodzkich”, przedstawieniach teatralnych w formie monologów, w których aktor wcielał się w różne postacie: nauczyciela, kantora, swata, pastucha, i z użyciem rekvizytów oraz przebrania śpiewał na smutną nutę o własnej doli i niedoli. Po jakimś czasie występy te przekształciły się w wykonywanie piosenek satyrycznych i prześmiewczych. Mając formę do opowiadania historii osadzoną w tradycji i kilka pięknych opowieści zaczerpniętych z folkloru żydowskiego, można było na nowo rozpocząć pracę w sali teatralnej Bramy Grodzkiej. W latach 2001–2002 powstał w ten sposób tryptyk *Opowieści chasydzkie*, na który złożyły się przedstawienia: *Był sobie raz*, *O tym, jak Fajwł szukał samego siebie* oraz *Tajbele i demon*. Rolę bazarza wcie-

lającego się w różnych bohaterów gra mój przyjaciel i wicedyrektor Ośrodka – Witek Dąbrowski, któremu za każdym razem towarzyszy inny akompaniator: akordeonista, kontrabasista i klarncista – muzycy znani słuchaczom folku z zespołu Się Gra. Przedstawienia nie wymagają żadnej scenografii. Dobrym miejscem do ich grania jest kawiarnia, gdzie bariera między sceną a widownią znika w naturalny sposób, dzięki czemu łatwiej o to, aby aktor zmienił się w gawędziarza, a publiczność w słuchaczy opowieści. Te nowe przedstawienia Teatru NN mogą być tematem na odrębną rozmowę.

M.S.: Można powiedzieć, że interdyscyplinarność działań Ośrodka pomaga odkrywać nie tylko nowe metody pracy, ale także zapomniane obszary kultury. Nazywanie historią mówioną przywołanych z niepamięci obrazów jest przecież celową nobilitacją nie tylko wspomnień, ale i samej sytuacji osobistego spotkania, dzięki któremu w ogóle mogą one być przez kogoś opowiedziane i przez kogoś drugiego wysłuchane, co znalazło odbicie we wspomnianych trzech przedstawieniach.

T.P.: Trzeba zdać sobie sprawę, że to, co zdawkowo nazywamy nagrywaniem relacji, jest w istocie ocalaniem niematerialnego dziedzictwa kultury. Wciąż wiele osób nie potrafi tego zrozumieć. Towarzyszące takiej nagranej relacji emocje i osobisty ton mają wielki walor autentyzmu, a aspekt osobistego spotkania sprzyja swoistej „spowiedzi” rozmówcy. Tak więc staliśmy się „zapisywaczami” tego morza opowieści, współtwórcami Wielkiej Opowieści o przedwojennym polsko-żydowskim Lublinie. Czasami myślę, że jesteśmy współczesnymi lirnikami, opowiadaczami, którzy przenoszą pamięć o tragicznej często historii w przyszłość i którzy poprzez to „opowiadanie” ją ocalają.

Metafora Wielkiej Księgi Miasta, użyta kilka lat temu w odniesieniu do wystawy, zaczyna żyć swoim własnym życiem. Powstaje „księga”, która jest rodzajem zielnika z życiorysami, wspomnieniami, rodzinnymi zdjęciami, fotografiami domów, ludzi, ulic, mieszkań, poetyckimi opisami miasta, legendami. Rodzi się opowieść o życiu mieszkańców, opowieść o mieście, którego już nie ma. Trzeba mieć świadomość, że jest ona częścią konkretnego miejsca, wynika z jego historii, z jego ukrytego kodu genetycznego. Ma współtworzyć i odczytywać jego *genius loci*. Jest krokiem w kierunku tworzenia legendy miejsca, o której Stefan Chwin, jeden z autorów tekstów tworzących legendę Gdańska, napisał:

Miasto staje się w pełni legendą, kiedy zostaje tematem wielkiej opowieści. Każde „mądre miasto” zabiega o własną legendę i o legendę krążącą po świecie. Miasto bez legendy wegetuje. Legenda obdarza je życiem. Podkreśla, że miasto jest nadzwyczajne i że warto je na własne oczy zobaczyć. Miasto, które nie tworzy własnej legendy, które nie zabiega o własną

legendę, które nie wzmacnia własnej legendy, podcina gałąź, na której siedzi. [...] Krążąca po świecie legenda miasta sprawia, że ktoś, kto słyszy daną nazwę, doznaje radośniejszego bicia serca. Czuje, że zbliża się do tajemnicy i marzy, by do niej fizycznie dotrzeć.

Lublin też może mieć taką legendę, może mieć wspaniałą opowieść, która będzie ciekawa i ważna dla przybysza z Europy i z dalekiego świata.

M.S.: Na przykład jaką?

T.P.: Może to być opowieść o Lublinie jako miejscu spotkania kultur. Przecież właśnie tutaj zawarta została unia lubelska, wówczas wielki eksperyment na drodze dialogu kultur i szukania kompromisów w budowie nowego organizmu państwowego. Unia połączyła świat chrześcijaństwa zachodniego (Polska) ze światem pogańskim (Litwa) i światem kultury bizantyjsko-słowiańskiej (duża część Ukrainy i Białorusi). Wspólna Rzeczpospolita polsko-litewsko-ruska stała się tygłem narodów, w którym było miejsce dla różnych kultur, języków i wyznań, również dla Żydów, którzy tworzyli tu swoje główne skupisko i odgrywali wielką rolę w tej części Europy. Dlatego nie dziwny się ich obecności w Lublinie i temu, że jego historię przez stulecia w tak wielkim stopniu określało współlistnienie obok siebie Polaków i Żydów. To jest wspaniały materiał na legendę, na opowieść, ale pod warunkiem, że przywrócimy pamięć o żydowskich mieszkańcach miasta, którzy są nierozdzielalną częścią historii Lublina.

Mamy ułatwione zadanie, bo opowieści o żydowskim Lublinie już krążą po świecie. Kto jest najsłynniejszym i najbardziej znanym lublinianinem? Oczywiście Jasza Mazur, bohater książki Singera, *Sztukmistrz z Lublina*. Dzięki niej miliony ludzi na całym globie znają nazwę naszego miasta. Niedawno usłyszałem opowiadaną w Nowym Jorku przez legendarnego rabina Schlomo Carlebacha opowieść o Widzącym z Lublina. Czy to nie wspaniałe, że pamięć o dawnym Lublinie Żydzi przenieśli aż za ocean? A my wciąż nie potrafimy znaleźć we współczesnym Lublinie miejsca dla jego przeszłości.

Nie może być tak, że w mieście zawarcia unii lubelskiej zgubiliśmy jej ducha i przesłanie. Tu nie wystarczają żadne fasadowe i deklaratywne działania podkreślające ważność unii. Czyż nie jest zastanawiające, że właśnie na placu Litewskim, w pobliżu pomnika Unii, stanął pomnik Józefa Piłsudskiego, ostatniego przedstawiciela idei wielkiej, otwartej Rzeczypospolitej? Jakby pewien okres w historii Polski został zamknięty. Podczas obchodów żałoby po Marszałku w 1935 sami Żydzi podkreślali, że był on wielkim reprezentantem wspaniałej idei wielonarodowej, wieloreligijnej Rzeczypospolitej i nie dał się nigdy wciągnąć w sieć nienawiści wobec innych narodów i ras. Mamy w samym centrum Lublina pomnik Unii Lubelskiej i pomnik Józefa Piłsudskie-

go, tylko czy przyswoiliśmy sobie przesłanie, jakie one niosą? Czy nie jest tak, jak powiedziała w którymś z wywiadów prof. Maria Janion, że „Sprzeniewierzyliśmy się całkowicie idei Rzeczypospolitej”? To wielkie zadanie: próbować tę polsko-żydowską przeszłość wydobyć z zapomnienia i ją sobie przyswoić. Nigdy nie zrozumiemy historii Lublina bez uwzględnienia obecności w nim Żydów. Przywołam jeszcze raz prof. Janion: „Nie możemy iść do Europy, wypierając z pamięci naszych Żydów, wypierając się naszych wspólnych skotłowanych losów”.

M.S.: Niedawna historia powstania na placu Zamkowym pomnika ku czci partyzantów Hieronima Dekutowskiego „Zapory” pokazuje, że są tacy, którzy chcieliby o wszystkim zapomnieć i skojarzyć z tym miejscem zupełnie inną pamięć.

T.P.: Bardzo dobrze naświetlają tę sprawę słowa dziennikarza z „Gazety Wyborczej”:

Na placu Zamkowym koparka ścięła fragment nasypu, po którym biegnie ulica Zamkowa. Od strony placu Zamkowego stanie tu pomnik polskich patriotów pomordowanych na Zamku w czasie II wojny światowej i tuż po niej. [...] Podczas robót ziemnych, w miejscu, gdzie stanie cokolwiek pomnika, koparka odsłoniła dobrze zachowane piwnice i fragmenty murów. W takim przypadku inwestor powinien przerwać prace i zawiadomić archeologów, którzy muszą zgodzić się na wznowienie prac. Tymczasem ekipa z firmy inżyniersko-budowlanej [...] samowolnie zburzyła odkryte fragmenty dawnej kamienicy. Gdy archeolodzy interweniowali, spotkały ich inwektywy. – Nie chcę nawet powtarzać, co oni mówili. Kiedy odchodziliśmy, powiedzieli ze śmiechem: *szalom!* – relacjonuje archeolog. [...] W końcu prace wstrzymano⁸.

W tej sprawie został również opublikowany list kilku osób, które postawiły pytanie, czy to miejsce⁹ jest odpowiednie dla nowego pomnika:

Ciągle mówimy o pamięci, staramy się ją ożywić, ale czy nie jest to rozdwojona pamięć? Zniszczenie nigdy nie zbadanych przez archeologów i konserwatorów fragmentów Szerokiej 1 zdaje się być tego przykładem. Ufundowanie pomnika ofiarom Zamku jest ze wszech miar chwalebny pomysł, ale wybór miejsca pod pomnik już raczej nie. Zwłaszcza teraz, gdy wiemy, że można tam znaleźć materialne ślady po innych ofiarach, wciąż, mimo wszystko, nie do końca oplakanych i należycie wspominanych. Czy ofiary Zamku nie mogą mieć swojego miejsca właśnie na Zamku, tam, gdzie dokonywał się ich los? [...] Mając świadomość, co znajdowało się na terenie Podzamcza, chcielibyśmy zwrócić uwagę, że należy bardzo ostrożnie ingerować w przestrzeń placu Zamkowego czy całego Podzamcza¹⁰.

Wszystko odbywało się bez szerokich konsultacji społecznych, a przecież przestrzeń publiczna nie jest własnością jakiejś grupy społecznej czy politycznej. Analizując tę sytuację, warto wykorzystać rozważania Ewy Rewers z książki *Pamięć i zapomnienie w Europie przełomu wieków* poświęcone pamięci. Chodzi tu w szczególności o analizę dwóch rodzajów pamięci – politycznej i intelektualnej:

Ta pierwsza zaangażowana jest przede wszystkim w nadawanie ważności zdarzeniom traktowanym instrumentalnie, ustanawianie ich nietrwałych hierarchii [...]. Dynamika pamięci politycznej jest karyśna, powierzchowna, selektywna i partykularna. [...]. Pamięć polityczna wyżej ceni sobie konflikt niż samooczyszczenie i jednoznaczność niż otwarcie na różne interpretacje.

Pamięć intelektualna na odwrót, nie lubi prostych rozwiązań. Często ucieka od jednoznaczności i zdradzając nieznośną skłonność do głębokiego myślenia, nigdy nie uznaje zdarzeń za gotowe i skończone. Wydłuża dystans, rozszerza kontekst, ostrożnie posługując się samym zdarzeniem. Klóci się z pamięcią polityczną o wartości i oparte na nich kryteria.

To, co się stało na placu Zamkowym, pokazuje, jak wielka jest przepaść między dominującą w naszym współczesnym życiu publicznym konfrontacyjną i instrumentalną pamięcią polityczną a pamięcią intelektualną. Za wszelką cenę powinniśmy próbować znaleźć jakąś artystyczną formę wyrazu dla tego szczególnego miejsca bez narzucania mu krzykliwych narodowych symboli; formę, która jednocześnie mogłaby zrównoważyć fakt organizowania w tym miejscu przypadkowych imprez o charakterze masowym. Bo jeżeli szukać *genius loci* Lublina, to właśnie wokół Bramy Grodzkiej.

M.S.: Jeżeli pewien sposób myślenia i motywy działań są dla kogoś z gruntu obce, to tym bardziej nie pojmie, jeżeli kieruje się nimi ktoś inny. Trudność zrozumienia projektu *Krawiecka 41* pojawia się w większej skali jako trudność w zrozumieniu działalności Ośrodka. Jest to znakiem, że brakuje czegoś w świadomości społecznej. Czego?

T.P.: Wciąż wierzę, że jest coś takiego jak służenie dobru, że są potrzebni ludzie rodem z powieści Żeromskiego. Ludzie, których kiedyś nazywano inteligencją, którzy mieli poczucie społecznej wagi swych działań. Tak naprawdę to oni zdecydują o przyszłości Polski. To oni potrafią w najtrudniejszych chwilach mobilizować swoje otoczenie do działania, nie myśląc o własnej karierze ani pieniądzech. Mam głębokie przekonanie, że światu, w którym żyjemy, wciąż potrzebni są wielcy społecznicy z ich romantycznym marzeniem o sprawiedliwości, solidarności i równości szans. W artykule

Dyplomacja społeczna, zamieszczonym w „Rzeczpospolitej”, Bogumił Luft napisał:

Wiele organizacji utworzonych w latach 90. nosi na sobie piętno idealizmu i ducha zaczerpniętego z etosu polskiej inteligencji. Dla wielu zaangażowanych w to osób jest to przedłużenie czasów walki o wolność. Ale forma tych działań odpowiada czasom nowym – gdy większość ludzi aktywnych, obdarowanych nagle wolnością działania, zaczęła zakładać prywatne firmy, idealisci zajęli się tworzeniem fundacji, stowarzyszeń, różnych instytucji – swoich własnych warsztatów pracy na rzecz dobra wspólnego.

Ośrodek pokazuje ludziom pewne wzorce zachowań, starając się rozwiązać problemy, obok których można przecież przechodzić obojętnie. Wiele rzeczy trzeba robić bezinteresownie, ponieważ są wartościowe – ucząc siebie i innych nieegoistycznego bycia w świecie. Wchodzimy tutaj w dyskusję o roli inteligencji polskiej. Nasza działalność jest podtrzymywaniem etosu inteligentckiego. W trudnych czasach grupa ludzi, w większości młodych, dobrze wykształconych, podejmuje wyzwania, wiedząc, że nie kryją się za tym żadne wielkie pieniądze i kariery. To, co nimi kieruje, to w dużej mierze poczucie wagi społecznej tych działań.

„Każde społeczeństwo kapitalistyczne” – pisał u progu lat 60. w swej klasycznej książce o współczesnym kapitalizmie François Perroux –

funkcjonuje normalnie dzięki pewnym sektorom społecznym, których nie przenika ani nie pobudza chęć zysku i pogoń za jak największym zyskiem. Jeśli wysoki funkcjonariusz, żołnierz, urzędnik, ksiądz, artysta czy uczoney przeniknięci będą takim duchem, społeczeństwo upadnie, zagrożona będzie wszelka forma gospodarki.

W interesie społeczeństwa jest chronienie i rozwijanie instytucji, które istnieją nie po to, by zarabiać, ale by edukować społeczeństwo.

Celem działalności Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” jest właśnie między innymi edukacja młodego pokolenia, które coraz bardziej zatracza poczucie lokalnej tożsamości kulturowej. Bo przecież tylko emocjonalna więź z konkretnym miejscem i jego historią buduje poczucie odpowiedzialności za małą ojczyznę, co w przypadku tego miasta oznacza budowanie więzi między innymi z Lublinem żydowskim. Ale brak pamięci o polskich Żydach i ich kulturze jest problemem wykraczającym poza skalę lokalną – a szkoda, bo nasze wielokulturowe dziedzictwo jest bardzo ciekawe dla cudzoziemców. Wielu z nich dopiero tutaj uświadamia sobie, że korzenie kulturowej tożsamości Izraela są również w Polsce. Działalność Ośrodka na pewno w jakiś sposób przyczynia się do rozbudowywania kon-

taktów zagranicznych i zwiększania kulturowej atrakcyjności naszego miasta.

M.S.: To ma korzystny wpływ na wizerunek miasta, a więc i naszą konkurencyjność chociażby w walce o turystów ze zjednoczonej Europy, sprowadzając rzecz do kategorii już bardzo merkantylnych.

T.P.: Ta Europa jest obok nas, na wyciągnięcie ręki – trzeba ją tylko dostrzec. W czasie poszukiwań materiałów ikonograficznych związanych z Bramą Grodzką natrafiliśmy na zapomniany obraz lubelskiego malarza Juliusza Kurzątkowskiego, pochodzący z 1934 roku i przedstawiający Don Kichota na tle Bramy Grodzkiej. Temat tego obrazu w sposób zupełnie zaskakujący wprowadza to szczególne miejsce w krąg nowych, ukrytych do tej pory znaczeń. Oto Brama Grodzka w Lublinie staje się częścią historii błędnego rycerza, a błędny rycerz staje się częścią historii Bramy Grodzkiej. Następuje przedziwny, cudowny splot tych historii. A przecież Don Kichot jest wielkim tematem literatury europejskiej. Tak więc ważne tematy i nurty kultury europejskiej ujawniają się również na peryferiach, poza centrum, nie tracąc nic ze swojej siły i energii. W takim kontekście nie ma znaczenia ranga artysty ani ranga dzieła. Istotne jest podjęcie jakiegoś uniwersalnego tematu przynależnego do dziedzictwa kultury europejskiej. Cała ta historia wskazuje na to, że takie miasto – jak Lublin – małe, prowincjonalne i leżące na peryferiach Europy Wschodniej – jest również integralną częścią wielkiego europejskiego dziedzictwa kulturowego, jest częścią Europy. Patrząc uważnie, w każdym takim zapomnianym europejskim mieście, miasteczku możemy to dziedzictwo odnaleźć, odbite w różnych obszarach sztuki i kultury. Bardzo dobrze opisał to Bohumil Hrabal w *Zbyt głośnej samotności*:

Załamionymi oczami patrzyłem w górę, żeby nagle zobaczyć [...] na fasadach i elewacjach czynszówek oraz gmachów publicznych to, o czym marzyli Hegel i Goethe, tę Grecję, ten przepiękny hellenizm jako wzór i cel, widziałem porządek dorycki, tryglify i listwy greckich rynien, widziałem wieńcowe gzymsy i porządek joński z trzonami i wolutami, porządek koryncki z falującymi liśćmi, widziałem świątynne przedsionki, kariatydy i greckie balustrady aż po same dachy kamienic, w których cieniu szedłem, a przy tym zobaczyłem, że ta sama Grecja jest również na praskich peryferiach, na fasadach zwykłych czynszowych domów, które na portalach i koło okien są ozdobione nagimi kobietami i gołymi mężczyznami, i kwieciami, i latoroślami egzotycznej flory.

M.S.: Częścią europejskiego dziedzictwa jest również kultura Żydów, która między innymi właśnie w Polsce przeżywała swój rozkwit. Nawet mimo tych racjonalnych argumentów wielu ludziom trudno jest

jednak zrozumieć, dlaczego Polacy zajmują się przeszłością Żydów.

T.P.: Czasem słyszy się: „Co Polaka obchodzi, że sześćdziesiąt lat temu mieszkali tutaj Żydzi? Przecież ty nie jesteś Żydem”. Ale jestem człowiekiem – człowiekiem, którego cała ta przeszłość poruszyła. Cóż, tych argumentów nie da się mnożyć w nieskończoność. Z wiedzą o istnieniu miasta żydowskiego w Lublinie zacząłem się oswajać jako dorosły człowiek. Był to proces, który trwał jakiś czas, i jego efektem jest działalność Ośrodka. I mam pełne przekonanie do tego, co robię, absolutnie niepodważalne i... i tyle. No właśnie – i tyle.

(2003)

Przypisy

- 1 Chodzi o Lubelskie Studio Teatralne, które działało w Bramie Grodzkiej w drugiej połowie lat 80. (do roku 1990).
- 2 W opisie ówczesnego stanu technicznego Bramy Grodzkiej można znaleźć następujące punkty: „nie-sprawna instalacja elektryczna lub jej brak; zniszczona stolarka okienna i drzwiowa; brak dużej części dachówek, rynien i ocieplenia; zagrzybiony i zawilgocony tynk; brak schodów i podbicia fundamentów; pęknięcia konstrukcyjne; stara i nieczynna instalacja c.o.; zniszczona elewacja”.
- 3 Centrum Kultury w Lublinie powstało – w roku 1991 – w wyniku połączenia Lubelskiego Studia Teatralnego z Lubelskim Domem Kultury.
- 4 Teatr NN pozostawał wtedy częścią Centrum Kultury. W 1995 roku przyjął nazwę: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, stając się oddziałem CK, a 1 kwietnia 1998 roku otrzymał niezależność jako miejska instytucja kultury (przyp. – M. Skrzypek).
- 5 J. Podgórska, *Nawróceni na Bramę*, „Polityka” 2003, nr 47 (22 listopada 2003), s. 106.
- 6 Tamże, s. 104, 106.
- 7 Do dziś w bardzo podobny sposób grupy kolędnicze na Huculszczyźnie opowiadają po domach historię Bożego Narodzenia. Głównym „bajarzem” jest w nich osoba grająca postać Żyda, który „śmiesz, tumani, przestrasza” – szczególnie młode dziewczęta i dzieci. Trzymany przez niego kostur raz może być drabiną, raz strzelbą, a chwilę później rzeką.
- 8 G. Józefczuk, *Koparka nie lubi pamiętać*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 238 (z 11 października), wyd. lubelskie, dział: „Miasto”, s. 3.
- 9 Pomnik stanął w pewnym oddaleniu od Zamku. Został wbudowany w skarpe przy przejeździe pod ulicą Zamkową, biegnącą dziś sztucznym nasypem powstałym po zniwelowaniu części ul. Szerokiej i dawnej Zamkowej.
- 10 „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 239 (z 13 października), wyd. lubelskie.

Performance z pamięci

(rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)

Tomasz Cyz: Jesteś szefem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie, który stanowi rodzaj archiwum, instalację pamięci, a nie teatr dający przedstawienia. Dlaczego archiwum?

Tomasz Pietrasiewicz: Na początku – kiedy w pierwszej połowie lat 90. powstawał Ośrodek – nie miałem zupełnie świadomości tego, że w rodzącym się powoli programie Ośrodka, związanym między innymi z przywracaniem pamięci o lubelskim Mieście Żydowskim, dokument będzie odgrywał jakąś istotną rolę. Nie myślałem też o dokumentowaniu procesu rodzenia się nowej instytucji kultury i jej działalności. W tym czasie odwiedziła Bramę Grodzką grupa amerykańskich uczonych i jeden z nich, profesor socjologii, powiedział, że to, co się dzieje w Polsce od chwili powstania „Solidarności”, przez stan wojenny, wolne wybory i rodzenie się nowego ustroju, jest tak niezwykle i unikatowe, że trzeba dokumentować zachodzące przemiany i maksymalnie dużo archiwizować.

Jako fizyk szybko zbudowałem dla siebie taką prostą metaforę dla tej sytuacji. Oto w Polsce doszło do jakiejś niespotykanej społecznej eksplozji, wielkiego historycznego wybuchu i wszystkie zachowane i dostrzegalne materialne tego efekty powinniśmy rejestrować i opisywać tak, jak to robią naukowcy badający to, co powstało po zderzeniu cząstek w potężnych akceleratorach. Dzięki tej analizie dowiadujemy się czegoś o naturze zjawisk rządzących mikroświatem. Zrozumiałem, że Ośrodek, który jest równolatką wielkich zmian zachodzących w Polsce od roku 1990, może być też dobrym studium przypadku, na podstawie którego można analizować to, co się wtedy działo w życiu społecznym. Od tej chwili zaczęliśmy gromadzić materiały dokumentujące nasze działania i pomysły. Wtedy nie było jeszcze możliwości digitalizowania materiałów – ta technologia już istniała, ale nie była dostępna na taką skalę jak dziś, więc nasza praca dokumentalistów polegała na wypełnianiu zwykłych biurowych teczek, gromadzeniu zdjęć czy też nagrań na taśmach VHS.

Na dwudziestolecie naszej pracy w Bramie Grodzkiej wydaliśmy cykl publikacji podsumowujących to,

co zrobiliśmy przez te lata. Ich treść zbudowana jest wyłącznie z materiałów dokumentalnych – w tym przypadku wszelkiego rodzaju artykułów czy też notatek prasowych. Warto przywołać tutaj tytuły tych publikacji: *Teatr NN, Animatorskie i artystyczne działania w przestrzeni miasta związane z pamięcią, Wystawy, Działania związane z rewitalizacją starego Miasta i innych przestrzeni Lublina, Czechowicz, Internet i animacja sieci.*

T.C.: Jeden z pierwszych projektów dotyczył Lublina z okresu międzywojennego...

T.P.: Tak, w 1997 roku powstał projekt wystawy fotograficznej poświęconej Lublinowi z tamtego okresu. W związku z tym zwróciliśmy się do mieszkańców miasta z apelem o przynoszenie starych zdjęć i innych dokumentów. Zostaliśmy zasypani tysiącem fotografii, wycinków z gazet, różnych dokumentów typowych dla codziennego życia, takich jak choćby ulotki reklamowe. Oczywiście na początku pogubiliśmy się w tym, bo byliśmy kompletnie nieprzygotowani na przyjęcie takiej ilości materiału. Całe szczęście, że nie doszło do żadnych barbarzyńskich zniszczeń z naszej strony. Część fotografii nam wypożyczono, ale większość została przekazana Ośrodkowi na własność. To był początek tworzenia zbioru materiałów ikonograficznych.

Wtedy też zaczął rozwijać się projekt „historii mówionej”, nagrywania opowieści i wspomnień lublinian. Rozpoczęliśmy go bardzo intuicyjnie, bez żadnej metodologii, właściwie bez przygotowania, ale ze świadomością tego, jak ważne może być nagrywanie wspomnień ludzi. Czuliśmy, że jest w tych rejestrowanych rozmowach ogromna wartość, autentyczność. Początkowo koncentrowaliśmy się przede wszystkim na zbieraniu relacji z okresu międzywojennego, tworząc dokument audio o tamtym nieistniejącym już dwukulturowym mieście polsko-żydowskim.

Przez kilka lat wspomnienia te rejestrowaliśmy na taśmach analogowych, które przetrwały do dziś! W 1998 roku w Ośrodku pojawił się internet – od razu z myślą, że będziemy te wszystkie zbierane przez nas materiały udostępniać. Wydaje mi się, że nasza strona historii mówionej z tamtego okresu jest pierwszą taką stroną w Polsce.

Możliwość odsłuchiwania materiałów audio, zebranych w ramach programu „Historia mówiona”, istnieje od 2000 roku. W 2001 roku, w oparciu o materiały zebrane przy projekcie „Wielka księga miasta”, powstał pomysł zbudowania internetowej bazy danych „Pamięć miejsca”, związanej z historią Lublina. Były to bazy danych pozwalające na gromadzenie i udostępnianie za pomocą internetu dokumentów tekstowych, materiałów ikonograficznych oraz materiałów audio. Tworząc opowieść o Lublinie, Ośrodek opiera się w dużej mierze na materiałach już istniejących – książkach, artykułach, opracowaniach, dokumentach, starych fotografiach, audycjach radiowych i telewizyjnych,

wspomnieniach nagrywanych w tamach „Historii mówionej”). Cały ten olbrzymi materiał wprowadzany jest stopniowo do zintegrowanych ze sobą cyfrowych baz danych: tekstowej, ikonograficznej, audio i wideo. Sposób działania baz pozwala na wiązanie informacji z różnych dziedzin. Dlatego, mając zdjęcie konkretnego budynku, można dotrzeć do jego planów, ikonografii, historii, dowiedzieć się, kto w nim mieszkał, usłyszeć – jeśli istnieją – relacje mówione o tym budynku. Podobne informacje można otrzymać w odniesieniu do ulicy czy też dzielnicy.

W roku 2009 Ośrodek zaczął zmieniać sposób publikacji danych cyfrowych. System, na którym się oparliśmy, to dLibra, tworzona przez Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sieciowe. dLibra umożliwia opisywanie publikacji za pomocą metadanych w formacie Dublin Core. Dzięki temu redaktorzy portalu Ośrodka mogą bez problemu łączyć tematycznie zdjęcia, filmy czy historie mówione i wykorzystywać je na tworzonych przez siebie stronach. System ten zapewnia też zgodność opisu z wieloma projektami międzynarodowymi, między innymi z Europeaną. Rozwiązanie to daje również możliwość publikacji plików w każdym dostępnym formacie, a wprowadzenie nowego ich typu nie wymaga żadnych zmian w oprogramowaniu.

T.C.: Choć nie gracie przedstawień, charakter tego miejsca jest wciąż teatralny, performatywny.

T.P.: Dobrze, że to zauważasz. Gdyby nie moje doświadczenie teatralne, pewnie to miejsce byłoby zupełnie inne. Mogła to być typowa instytucja kultury, rodzaj domu kultury, ale ja od samego początku tworzyłem instytucję nieco anarchistyczną, reagującą na problemy, a nie taką, w której programie nic się nie zmienia przez lata. Gdyby prześledzić program Bramy w ciągu 20 lat, to można w nim odnaleźć moje osobiste fascynacje różnymi tematami. Był to też rodzaj spłacania długów wobec twórców, którzy byli ważni dla mojej wewnętrznej formacji. Stąd na przykład sesja poświęcona Józefowi Czapskiemu – to postać bardzo ważna, fascynująca i wyjątkowa, jeśli chodzi o cały XX wiek, nie tylko w kulturze polskiej.

T.C.: Podobnie z sesją poświęconą paryskiej „Kulturze” w 1994 roku. Ale mimo wszystko spotkania i wystawy to drugi nurt działalności Ośrodka. W pierwszym jest opowieść o żydowskiej przeszłości Lublina, której Brama Grodzka jest, była, symboliczną granicą...

T.P.: Kiedy w latach 90. rozpoczynałem swoją pracę w Bramie, nie zdawałem sobie sprawy, że znajdujące się obok niej wielkie puste przestrzenie, na których urządzono betonowy parking i trawniki, były miejscem, w którym przed wojną tętniła życiem dzielnica żydowska. Podobnie jak większość Lublinian nic nie wiedziałem o mieszkających tu Żydach. Kiedy ktoś powiedział mi o tym, zadałem sobie zupełnie zasadnicze pytanie: „Jak to możliwe, że ja, dorosły już przecież mieszkaniec tego miasta, nic o tym nie wiem?”.

Próba znalezienia odpowiedzi na to pytanie zmieniła całe moje życie. Minęły lata i Brama Grodzka stała się miejscem, w którym jak w Arce Pamięci gromadzimy stare zdjęcia, dokumenty i wspomnienia tych, którzy kiedyś tu mieszkali – z nadzieją, że przetrwają w naszej Arce dla dalszych pokoleń.

Oczywiście teraz o tym wszystkim łatwo się opowiada, ale na początku, gdy zaczynaliśmy, nie wiedziałem nic o tym, jak może wyglądać program instytucji, która stawia przed sobą cel związany z ochroną pamięci – w tym przypadku o lubelskim Mieście Żydowskim. Wszystko było robione intuicyjnie.

Bardzo pomagało mi doświadczenie, jakie wyniosłem z pracy w teatrze alternatywnym. Chodzi tu o pewnego typu wyobraźnię, którą tam rozwinąłem, ale też o umiejętność myślenia w kategoriach interdyscyplinarnych. Tam trzeba było być scenografem, technikiem, pracownikiem technicznym, reżyserem i scenopisarzem w jednej osobie. Sprzyjało mi szczęście: od samego początku stanąłem wobec wielkiego problemu, jaki niosła ze sobą historia tego miejsca. Mam poczucie, że jeśli w działalności kulturalnej czy artystycznej nie postawimy przed sobą jakiegoś ważnego problemu, nie określimy wyraźnego kierunku, to na dłuższą metę nic z tego nie będzie. Artysta musi mieć problem, z którym się zмага. Instytucja powinna okre-



Spektakl Teatru NN *Tajbele i demon*,
premiera: 22 czerwca 2002. Fot. Krzysztof Lisiak,
(z archiwum autora).



Tomasz Pietrasiewicz, 2015, Jakub Orzechowski / Agencja Gazeta (dzięki uprzejmości „Gazety Wyborczej w Lublinie”).

ślić swoją misję, z której jasno ma wynikać, że coś chce zmienić w otaczającym świecie. W naszym przypadku był to brak pamięci w Lublinie o jego żydowskich mieszkańcach – ten brak dotyczył także mnie samego.

T.C.: Powstało miejsce magiczne, niezwykle. Wchodzimy w przestrzeń, która nie jest normalną salą wystawienniczą, zwykłą biblioteką czy archiwum. Obcujemy tu z rozłożoną na piętra, korytarze i pokoje narracją. Wciąga nas z jednej strony opowiadana historia, z drugiej – sposób opowieści. Każda dziura czy wnęka została przez was wykorzystana – jako miejsce wystawiennicze, archiwalne albo stanowisko pracy.

T.P.: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” jest Arką Pamięci, w której gromadzimy wszystkie otrzymane od ludzi materiały. Są to głównie zdjęcia, ale też ich wspomnienia. Zdarzają się też fragmenty macew, nadpalone fragmenty Tory, książki żydowskie. Zbieramy wszystko, by przetrwało. Budujemy arkę, która przeniesie pamięć o tym, co tu było i co się tu wydarzyło. To misja moja i Ośrodka.

Na początku myślałem o stworzeniu tu ładnej scenografii – podniszczone mebelki – wszystko tak, jak człowiek wyobraża sobie stare archiwum. Nawet zacząłem to robić. Szybko zrozumiałem, że tworzę coś nieprawdziwego. Skoro mamy dużo archiwalnych materiałów, w tym zdjęć, to trzeba to pokazać, poustawić na zwykłych regałach wzdłuż ścian, niech staną się autentyczną scenografią, nie przestając też pełnić

swojej funkcji użytkowej. Wystawa została zbudowana jak wnętrze archiwum, dlatego ważnym elementem tworzącym jej charakter są metalowe regały ze stojącymi na nich tysiącami segregatorów. Integralną część wystawy stanowi kilkanaście stanowisk komputerowych pozwalających na przeglądanie zawartości baz danych (ikonografii, historii mówionej, tekstów). Przechodząc przez wystawę, oglądamy setki zdjęć, słuchamy wykreowanych dźwięków przedwojennego miasta. Jednocześnie możemy w ułożonych na półkach segregatorach przeczytać informację o konkretnych domach, ulicach. Pierwsza część wystawy, opowiadająca o życiu Żydów w Lublinie (do 1939 roku), kończy się w miejscu, w którym prezentowana jest makieta Lublina. Druga część wystawy poświęcona jest pamięci o Zagładzie społeczności żydowskiej w Lublinie. Jest to też opowieść o Sprawiedliwych – tych, którzy ratowali Żydów. Ma formę instalacji artystycznej.

Z jednej strony teatralizujemy przestrzeń Bramy wykorzystując do tego dokument, z drugiej strony ten dokument pozostaje wciąż dokumentem dostępnym dla każdego, kto tu pracuje, i dla tego, kto tu przyszedł.

T.C.: Ile osób się udało do tej pory nagrać?

T.P.: Prawie 1500 osób, ponad cztery tysiące godzin nagrań. Wszystkie relacje są spisane, zredagowane, opracowane, skategoryzowane, umieszczone w internecie z podziałem na bloki tematyczne – zależnie od

tego, o jakim miejscu, wydarzeniu, czy człowieku mówi dany fragment. Kilka lat temu, kiedy uległo zniszczeniu kilka taśm, uświadomiłem sobie, że przecież to wszystko możemy z różnych powodów stracić.

Trzeba więc było zrobić wszystko, żeby ten materiał zabezpieczyć przed zniszczeniem, między innymi ze względu na rodzaj nośnika. Poprosiłem informatyków o znalezienie rozwiązań, które w sposób maksymalny zabezpieczą nasze zbiory. Zaproponowali system, który funkcjonuje też w bankach: z jednej strony mamy macierz dyskową, na której jest przechowywany każdy materiał, z drugiej – specjalne taśmy analogowe, które są sprzężone z macierzą dyskową. Pamiętasz, że w rozmowie w dwutygodnik.com o archiwach teatralnych pojawił się wątek utraty danych macierzy – właśnie przez brak tego dodatkowego zabezpieczenia w postaci taśm analogowych. U nas to jest.

T.C.: Czy te nagrania są w jakiś sposób czyszczone, montowane?

T.P.: Nie. To właśnie autentyczność jest ich urodą. Są jedynie skracane przed udostępnianiem w internecie. Chodzi o to, żeby były maksymalnie użyteczne dla internautów, nie zniechęcały swoją długością.

T.C.: Tę historię mówioną opowiadają świadkowie. Czy możecie przewidzieć moment – to może trudne i straszne pytanie – kresu tych świadectw?

T.P.: Oczywiście. Czysta arytmetyka mówi, że ludzie, których nagrywamy i którzy dobrze pamiętają okres międzywojenny, muszą mieć około 90 lat. Tyle właśnie lat mają ostatni żyjący mieszkańcy Miasta Żydowskiego w Lublinie. Szukamy ich po całym świecie. Nagrywaliśmy ich w Tel Awiwie, Nowym Jorku, Paryżu, Londynie. Realizację tego programu trzeba było zacząć co najmniej 30 lat wcześniej. Ale ja wtedy jeszcze tego nie wiedziałem, żyłem w innym świecie. Jak dramatyczne okoliczności towarzyszą często tym nagraniom, mówi to, co zdarzyło się całkiem niedawno. Prawie rok umawialiśmy się na wywiad z jednym ze świadków Zagłady, który mieszkał w Nowym Jorku. W końcu udało się, ktoś od nas poleciał do niego, nagrał tę relację, a po trzech dniach ta osoba zmarła. Często rodziny nie chcą się zgodzić na nagranie, bojąc się o zdrowie najbliższych (fala wspomnień nie zawsze działa korzystnie), ale później okazuje się, że to nagranie jest jednym z nielicznych dokumentów, które pozostają po człowieku, i najbliżsi są nam wdzięczni, że jednak to zrobiliśmy.

T.C.: Któreś z dokumentów są najcenniejsze?

T.P.: Wszystkie są bezcenne, ale niektóre są też wyjątkowe. Pewnego dnia jakaś pani przysłała do mnie i powiedziała, że jest NN. Okazało się, że nie zna swojego prawdziwego imienia i nazwiska, nie zna swoich rodziców. Wiele wskazywało, że może być dzieckiem żydowskim. Została wychowana w polskiej rodzinie, przez polską mamę, ale zapamiętane przez nią okoliczności towarzyszące jej pojawieniu się w tej rodzinie

w czasie wojny, w 1942 roku – a działo się to tutaj, w tym właśnie miejscu, w Bramie Grodzkiej, to mieszkanie było dokładnie tu – wskazują, że mogła być Żydówką. I pewnie nigdy tego się nie dowiemy. Nikt nie jest w stanie zrekonstruować losu jej rodziny.

Jest też inne wspomnienie, które być może doprowadziło mnie do tego, że jestem w Bramie Grodzkiej i robię to wszystko.

Jest to tajemnicza i ważna obecność w moim życiu historii małego żydowskiego chłopca. Towarzyszy mi ona od wielu lat. Jego historię opowiedziała na jednej z lekcji moja nauczycielka – byłem wtedy uczniem szkoły podstawowej. Podczas okupacji w Kamionce, małym miasteczku niedaleko Lublina, widziała, jak niemiecki żołnierz prowadził na egzekucję małego żydowskiego chłopca. On osiwił w ciągu kilku minut. Nauczycielka umarła, ale ta historia została we mnie. Po latach okazało się, że jestem jedyną osobą, która ją jeszcze pamięta. Jakiś czas temu zwróciłem się do jednej z zagranicznych instytucji zajmujących się gromadzeniem materiałów o Zagładzie Żydów o pomoc w odnalezieniu jakichś informacji o tym chłopczyku. Otrzymałem krótką odpowiedź – nie jesteśmy od czynienia cudów.

W pewnym sensie musiałem im przyznać rację, ale z drugiej strony przecież to, co robimy w Bramie, jest dowodem na to, że cuda się zdarzają.

T.C.: A jakie jest doświadczenie tych, którzy tu przychodzą, słuchają?

T.P.: Ludzie bardzo różnie reagują na to, co mogą zobaczyć i usłyszeć w Bramie. Niektórzy bardzo się wzruszają i czują się wtedy zakłopotani, bo nigdy nie przypuszczałem, że to, co tutaj robimy, może powodować tak emocjonalne reakcje. Z drugiej strony są też reakcje obojętne, reakcje ludzi, którzy są jakby cały czas za szybą. W większości jednak ludzie wychodzą poruszeni.

Historie ludzi, którzy tu przychodzą, żeby nam je opowiedzieć i powierzyć, stają się też częścią naszego życia. W związku z jedną z nich mam wciąż wyrzuty sumienia. Dotyczy ona lubelskiego Sprawiedliwego, związanego z nami od wielu lat. Jego historia była taka, że ożenił się z żydowską dziewczyną, którą wcześniej ocalił. Kiedy umarł, podczas pogrzebu nikt nie zająknął się o tym, że on jest jednym ze Sprawiedliwych wśród Narodów Świata – ani ksiądz, ani rodzina. A to była najważniejsza rzecz, jaka się wydarzyła w jego życiu. To była wielka niesprawiedliwość wobec tego człowieka – jego przeszłości i tego, co zrobił.

T.C.: Kilka miesięcy temu ktoś wrzucił Ci do mieszkania kamień z petardą, w ubiegłym tygodniu na parapecie nieznani sprawcy położyli atrapę bomby. Nie boisz się?

T.P.: Nie ma o czym mówić. Może komuś przeszkadza żydowska historia Lublina i wołałby o niej nie pamiętać. Ja nie potrafię.

(2011)

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. Czuję, 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 inspirowanego 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 wyłączyć 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 odwołałem – 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, odsłonił 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, wsłuchiwanie 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 nadbudowujesz później swój teatr, konkretne spektakle?

W przypadku pierwszych przedstawień – *Wędrówek niebieskich*, *Ziemijskich 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”, „odsłonić” 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 odgrywa 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 wypowiedzianych 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 pozwalały ci zobaczyć – w wyobraźni, w „duższy 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 uspokajał, 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 pozba-

wiony, 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 rzeczywistości, 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 zglądzonego 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 niosą 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 czyjś istnienia. Cienie cienia. Odruchowo wynotowywałem te wzmianki i zupełnie nieświadomie zacząłem tworzyć rodzaj bardzo intymnego misterium, podczas którego zapisywałem kruchy, znikliwy okruczeństwo pamięci o kimś wydobywającym 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 okruczeństw czyjś 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 czyjś istnienia, kiedy przepisuję ten błysk czyjś 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 czyjś 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 zgładzonego 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 toczą swoją walkę...

Kiedy myślę o Bramie Grodzkiej – o tej scenie w jej wnętrzu, o teatrze pamięci, który w niej trwa – to mam przed oczami *Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego*, jedną z najbardziej niezwykłych partitur 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 Eryni...

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 bieg wydarzeń. 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 czyjś 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, kogo 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 wy-

darzyć 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 – graliśmy 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 zgiełku 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 niezwykle, 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 zapisujesz 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, przejściem, rzeczywistą 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 niepochwytana – 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 – odprawiasz 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. Czulem, 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 dokumen-

talnych 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 zgładzonego miasta żydowskiego. To jest utopia. Ale jest to też symboliczny akt przywracający istnienie unicestwionym – radykalnie unicestwionym, bo Zagłada odebrała im nie tylko życie, 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 tysiące* 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 wyrwa coś ciemności, coś oświeła. Tak pomyślane misterium nigdy nie dobiegnie końca, w jakimś sensie jest rozpisanie 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 misterii to nawiązanie do tradycji misteryjnego obrzędu, do misterium jako formy odsłaniającej – albo ustanawiającej – symboliczny porządek przestrzeni, w której na co dzień toczy się zwykle 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 tysiące*, 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. Co raz 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 m znaku zapomnieć”, nie możemy „zachowywać się tak, jakby go nie było... [...] Skażenie, zbezczeszczenie polskiej ziemi miało miejsce i dalej ciąży na nas obowiązek oczyszczenia. Chociaż – na tym cmentarzu – sprowadza się już tylko do jednego: do obowiązku zobaczenia naszej przeszłości w prawdzie”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, 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. Zaczęłem 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 perspektywy. 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 wpi-

sanym 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 Szoah nie przekreślił sztuki, że sztuka po Szoah 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 blahe, nieważkie, jak kosmyk włosów, ciepło czyjegoś oddechu, biały latawiec. Dlaczego milczałem, gdy lata biegły 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 rosło we mnie, miękko i cicho, cicho jak mech – wysłannik 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 uważności? 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 ocaliłem 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 przysłała pani bibliotekarka i powiedziała, że będę reprezentował klasę na konkursie czytelniczym, 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 zgładzonego 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 ład, ocalenia świata. Nieraz myślę, że jest to forma podjęcia tej swoistej misji mesjańskiej, która już wcześniej – tutaj, w Lublinie – miała swoje niezwykle odstępny, choćby w mistycznym przedsięwzięciu Widzącego albo – na inny sposób – w pisarskim goście 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 niezwykle 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. Odsłania 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 ratunkowe. 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.

Przypisy

- ¹ R. Górczyńska [E. Czarnaeką], *Podróźny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 113.
- ² J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na Getto*, [w:] tegoż, *Między literaturą a światem*, wybrał i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2002, s. 230.
- ³ Tamże, s. 229, 240.



Tomasz Pietrasiewicz, 2015. Fot. Jakub Orzechowski / Agencja Gazeta (dzięki uprzejmości „Gazety Wyborczej w Lublinie”).

Pochwała prywatności

(uwagi o formie
intymnej Teatru NN)

Sztuka skazana jest na to, aby w dobie dojrzałości rodzaju ludzkiego stać się tym, czym są wieczorem dla drobnych handlarzy w Berlinie krotchwile, przedstawiane w teatrach stołecznych.

(Edward von Hartmann)

Oglądając nasze dzisiejsze historyczne przeobrażenia z perspektywy miejskiej ulicy, można dojść do przekonania, że stajemy się w przeważającej masie społeczeństwem „drobnych handlarzy” oraz ich klien-



Mural z wierszem Ryszarda Krynickiego na budynku III LO w Lublinie, 2008, projekt graficzny: Małgorzata Rybicka (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

tów. Czyżby zatem nadszedł również czas przeobrażeń teatryki („siódmej sztuki” na liście „mechanicznych”, jak ją kwalifikowali scholastycy), które sprawią, że stanie się ona hartmannowską „krotchwilą”, czyli farsą, burleską, nieskomplikowaną co do swej zawartości myślowej rozrywką w czasie wolnym od zatrudnień wolnorynkowych?

Widowisko teatralne należy do tego typu artystycznej wytwórczości, który musi się liczyć w sposób szczególnie z aktualnym stanem tak zwanych zapotrzebowań społecznych. Jeśli im nie odpowiada – traci rację bytu. Animatorzy życia artystycznego na tym odcinku muszą się zatem legitymować „darem rozeznania”, aby utrzymać się w kręgu niesłabnącego zainteresowania publiczności. Poruszają się na wąskiej *via media* pomiędzy programem – z jednej strony – nadmiernie ambitnym oraz – z drugiej – zakrojonym „pod publiczność”. Ponadto, owa publiczność bywa kapryśna i łatwo się nudzi zarówno jądłospisem zbyt wyrafinowanym, jak i popularnym. Zjednywanie sobie odbiorców może polegać na hołdowaniu hałaśliwej modzie i wyczuciu koniunktury, ale może też być próbą nawiązania z nimi nico bardziej osobistego porozumienia. Skutecznym sposobem osiągnięcia tego celu jest kameralność, rezygnacja z widowiskowości na wielką skalę i ograniczenie przedstawienia – przestrzenne, formalne i treściowe – do wymiarów „wydarzenia prywatnego”, adresowanego do niewielkiej liczby uczestników i realizowanego „środkami ubogimi”.

Autorski teatr Tomasza Pietrasiewicza – Teatr NN – wybrał właśnie ten ostatni modus „próby kontaktu” i konsekwentnie uchyla się przed jego szerokim upublicznieniem. Przedstawienia jednej, jak dotąd, realizacji – zatytułowanej *Wędrówki niebieskie* – odbywają się rzadko, widownia ogranicza się do nielicznego grona z przewagą bliskich znajomych Zespołu. Aktorzy (Renata Dziedzic, Grzegorz Linkowski i Jerzy Rarot oraz Witold Dąbrowski – muzyka) poruszają się na wąskim pasie podłogi zamkniętym dwoma przeciwległymi wnękami, między rzędami widzów wzdłuż umownej sceny obrysowanej dodatkowo pasmem światła z ruchomego reflektora. Światło to, podobnie jak muzyka, spełnia dodatkowo funkcję emotywnego wzmocnienia toczącej się akcji. Słowną warstwę widowiska tworzy precyzyjnie skomponowany *collage* tekstów, wśród których odnajdujemy między innymi fragmenty utworów von Hofmannsthała, Nabokowa, Bulhakowa, Borgesa, kwestię z Szekspirowskiego *Hamleta*, *Modlitwę mojej matki przed zmrokiem* Bomsego w przekładzie Miłosza. Jak trafnie zauważył Jan Zieliński, ten zestaw cytatów umieszcza nas w dobranym towarzystwie autorów i utworów publikowanych na łamach „Zeszytów Literackich” i wprowadza w klimat estetyki lansowanej przez paryski kwartalniki¹.

Pomysł „przełożenia” lektur na formę widowiska i próba podzielenia się fascynacją „światem tekstów”



Mural z wierszem Julii Hartwig na budynku V LO w Lublinie, 2009, projekt graficzny: Florentyna Nastaj (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

z widzami za pośrednictwem poetyki ruchomych obrazów symbolicznych jest przedsięwzięciem godnym uwagi i chyba niebanalnym. Ale co z tego wynika? Co pozostaje po obejrzeniu i wysłuchaniu *Wędrówek niebieskich*, poza rozpoznaniem owego aluzyjnego klucza i satysfakcją, że się należy do grona wtajemniczonych w kulturowe misterium o tak nobliwej – i może też nieco snobistycznej – proveniencji?

Pozostaje, jak sądzę, przede wszystkim wrażenie uczestnictwa w „rozmowie istotnej”, jak powiedziałby Witkacy, rozmowie, która „przebijając warstwy sensu”, pozwala „zobaczyć jak w zwierciadle świat i siebie” (fragment wygłaszanego w spektaklu cytatu z Nabokova). Jest to, rzecz jasna, „świat” kultury, który nieuchronnie wciąga nas w ruchomą przestrzeń lektur, literackich skojarzeń, wyobraźni karmionej „środkami wizualnymi” i wrażliwości przesyconej nadmiarem różnorodnej i rozmaitej jakościowo „podaży” na rynku idei i ideologii, zmiennych mód i efektownych doktryn, kalejdoskopowego wariabilizmu wartości.

Teatr Pietrasiewicza jest propozycją „sprywatyzowania” kulturalnej twórczości i konsumpcji, to znaczy – po pierwsze – skupienia uwagi na kilku ważnych pytaniach, fragmentach przeczytanych kiedyś tekstów, urywkowych myślach zapodziających gdzieś w pamięci, które tak łatwo utracić w tłumie i zgiełku, w zaaferowaniu codzienną prozą życia, oraz – po drugie – zatrzymania wzroku na kilku detalach skomponowanych w poetyckim obrazie, na gestach-ewokacjach, którym towarzy-

szy powracający motyw muzycznej frazy, snop światła, strużki – sztucznego oczywiście – deszczu. Wszystko to jest zaproszeniem do udziału i do wymiany, w osobistym klimacie porozumienia i swego rodzaju „współnictwa” – niemal „klanu” – dopuszczonych do sekretu, znających wagę szczegółu i żywiących potrzebę namysłu.

Kwestia społecznego obcowania z kulturą, asymilacji jej wartości, przyswajania wzorów, nie może bez reszty pozostawać w gestii instytucji publicznych i „kombinatów kulturalnych”, szeroko nagłaśnianych i propagowanych. Nie może też być sterowana tylko względami komercyjnymi. Sądzę, że z punktu widzenia tego, co można by nazwać zakorzeniem w kulturze, ważniejsze są przedsięwzięcia o skromnym, jeśli nie wręcz prowincjonalnym, „domowym” zasięgu, lecz o wyraźnej, własnej jakości, które zdolne są wskrzeszać lub tworzyć odrębną tradycję „małych form”, budować obszary prywatności i lokalnego porozumienia, skupiać wokół siebie środowiska. Mniej ważne, czy będą to formy „krotochwili”, czy też „chwili poetyckiej” – dość, że „w dobie dojrzałości rodzaju ludzkiego”, czyli europejskiego urynkwienia, okażą się zdolne ocalać pierwiastki autentycznego obcowania z kulturą i sztuką, „schodząc głęboko ku źródłu”.

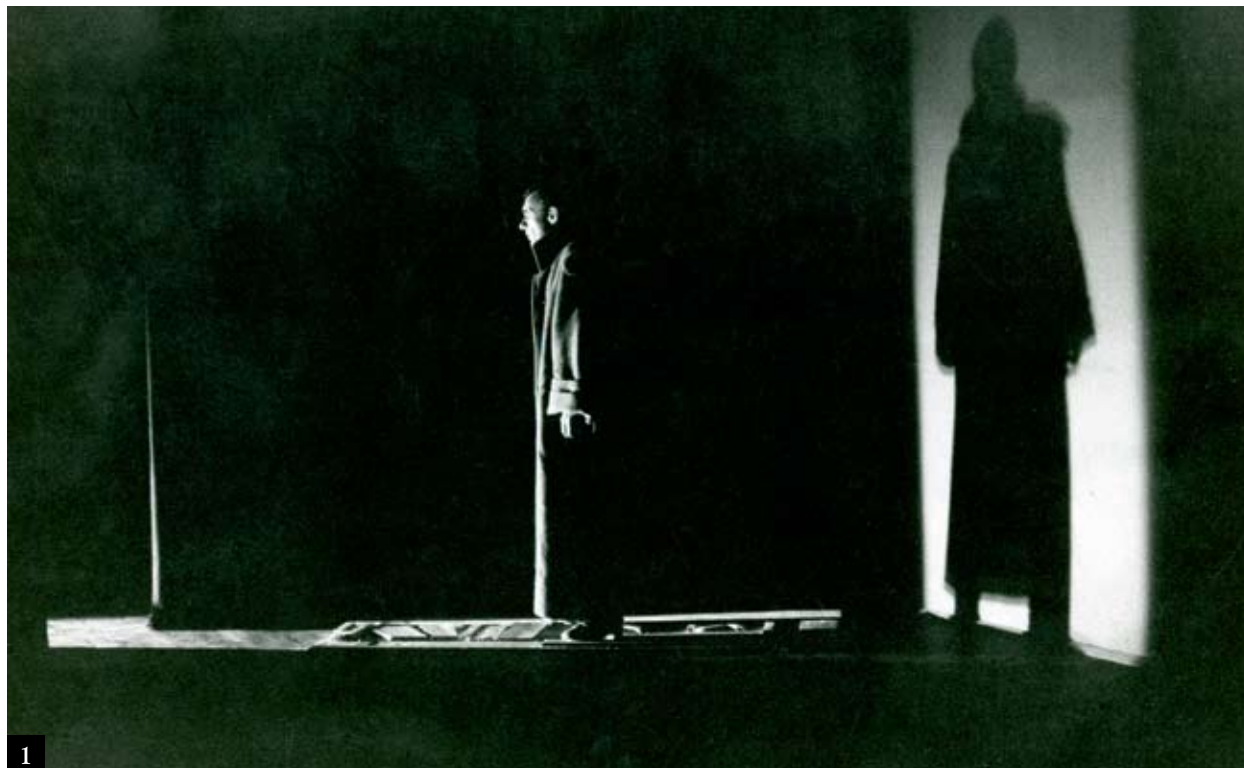
(1991)

Przypis

- ¹ J. Zieliński, *Bumerang*, „Res Publica” 1991, nr 1, s. 132.



Mural z wierszem Piotra Matywieckiego na budynku VII LO Lublinie, 2011, projekt graficzny: Florentyna Nastaj (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



1



2



3



4

1. Spektakl Teatru NN *Moby Dick*, premiera: 8 czerwca 1995. Fot. Andrzej Polakowski.
2, 3 i 4. Spektakl Teatru NN *Zbyt głośna samotność*, premiera: 27 marca 1993. Fot. Tomasz Ronski.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

Inwokacja

(spektakl Teatru NN)

Autorski teatr Tomasza Pietrasiewicza powoli stał się jednym z trwałych i oryginalnych elementów pejzażu kulturalnego Lublina, w którym przecież nie brak teatralnych konkurentów. Teatr NN zdążył zaznaczyć swoją odrębność i tożsamość trzema przedstawieniami zatytułowanymi – według kolejności realizacji – *Wędrowki niebieskie*, *Ziemskie pokarmy* oraz *Inwokacja*. Znamy już tytuł – zapowiedź – czwartego: *Witaj piekło*.

Wszystkie trzy widowiska – mimo iż zaprezentowane w odmiennej konwencji plastyczno-obrazowej, każde w innej oprawie tematycznej i tekstowej, a przede wszystkim otoczone własną, niepowtarzalną aurą poetycką – oparto na podobnym zamyśle kompozycyjnym. Na ich libretto składały się fragmenty tekstów różnych autorów, dobrane na zasadzie pokrewieństwa tematycznego i słowno-melodycznej ewokacji. Poetycka wymowa literackiej warstwy przedstawień za każdym razem została podbudowana i wzmocniona staranną inscenizacją wizualną – serią obrazów korespondujących z tekstem, wątkiem muzycznym oraz dynamiką poruszających się po scenie postaci – kreując w ten sposób własny świat wyobrażony, spójny układ wzajemnych odniesień.

Najbardziej, moim zdaniem, wyraziście pod względem tematycznym były *Ziemskie pokarmy*, które oparto głównie na poetyckiej prozie Grigorija Kanowicza. Przedstawienie to zapisało się w mojej pamięci jako elegijny hołd złożony ceniom umarłego świata żydowskiej diaspory – pełne nostalgii przywołanie symbolicznych obrazów wygasłej kultury, jej „swojskiej egzotyki”, liryzmu i humoru, a także przypomnienie tragicznego losu anonimowych bohaterów.

Ostatnie przedstawienie-miniatura – nazwane *Inwokacją* – wprowadza w klimat poetyki najbardziej intymnej. Chociaż i tym razem odwołano się do *vocis auctoris* – T.S. Eliota, Kafki, biblijnego Hioba – to do libretta wpleciono jednak „mowę wyznania”: fragmenty własnych utworów Tomasza Pietrasiewicza, a do oprawy muzycznej – elementy kompozycji Witolda Dąbrowskiego. Ten ostatni jest również jedynym aktorem monodramu. Towarzyszy mu tylko czteroosobowy chór wykonujący bardzo pięknie psalmy Jana Gomółki i pieśni religijne Wacława z Szamotuł. Rytm muzycznych stasimonów chóru przeplata się z rytmem kolejnych, następujących po sobie „żywych obrazów”, w których – oprócz wybitnie tym razem stonowanej ekspresji gestów oraz recytacji aktora – „grają” dwie tylko podstawowe jakości wizualne: pulsujące światła zapalających się i gasnących żarówek oraz głęboka czerń tła i poruszającej się postaci ubranej w trzepoczącą jak skrzydło ptaka czarną pelerynę. Muzyczny *cantus firmus* koresponduje z medytacyjnym, chwilami modlitewnym nurtem słowa i solennego, jakby liturgicznego gestu ciemnej postaci, oprawionej w czarną czeluść sceny.

Klimat *Inwokacji* wytworzony został za pomocą środków elementarnych, rzec można, ostentacyjnie prymitywnych, jak niczym nieosłonięte, co najwyżej przybrane w kolorową bibułę żarówki – ruchome źródła rozblaskujących i gasnących światła, jak surowe, drewniane skrzynki, czarne

draperie, prosty stółek czy jedyne bardziej „wyrafinowane” rekwiizyty: wiolonczela i atrapa wielkiego czarnego kruka. Wszystko to w sumie sprawia, że albo się przedstawienie zaakceptuje i przyswoi wraz z całym dobrodziejstwem ubożego inwentarza, albo w całości odrzuci. Objawy negatywnych reakcji pośród widzów nie powinny zaskakiwać. W odbiorze tego rodzaju formy teatralnej działa bowiem, jak sądzę, z wyjątkową siłą „prawo” niedającej się racjonalnie uzasadnić pierwotnej sympatii albo antypatii – „prawo” podobne do tego, z którym mamy do czynienia w spotkaniu dwojga ludzi. Albo się polubią i zaczną ze sobą rozmawiać, albo miną się obojętnie, lub nawet z odruchem niechęci.

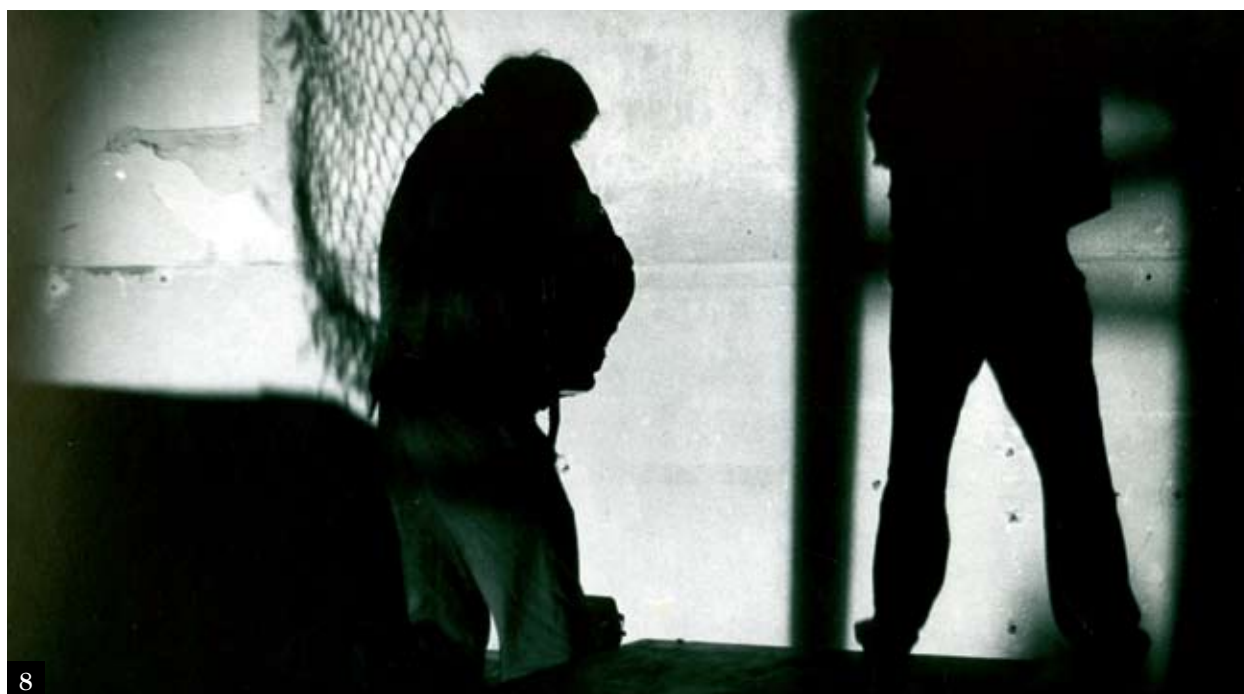
Jednakże w takim odbiorze, którego przedmiotem jest sztuka, nabiera ponadto wagi „kwestia smaku” – i to nie tylko estetycznego. Przede wszystkim smaku, który wyzwala wrażliwość na taką, a nie inną melopoetykę, ustawia słuch na określone „wibracje” wartościotwórcze i emocjonalne oraz steruje wizualną wyobraźnią.

Sztuka w ogóle, a w szczególności sztuka teatralna, aktywizuje oraz niejako wypróbowuje i sprawdza nasze zdolności widzenia i słyszenia – bez jej rozlicznych prowokacji być może nie odkrylibyśmy w sobie pewnych milczących dotąd strun, okien zamkniętych na świat inny od tego, do którego przywykliśmy, drzemających w podświadomości znaczeń, zagrzebanych pod usypiskiem obiegowych komunałów. Ale na wiele takich prowokacji możemy nadal pozostać głusi i ślepi. Cóż – każdemu według jego własnej skali rezonansu i dyspozycji jego receptorów.

Teatr NN z rozmysłem stosuje się do narzuconej sobie miary sztuki na wskroś kameralnej – *Inwokacja* zbliża się wręcz do takiej granicy „konwersacji poufnej”, że niektórzy widzowie mogą się poczuć zakłopotani. Innych z kolei rozczaruje ascetyczna rezygnacja z efektów widowiskowych i maksymalnie wyciszona, skupiona atmosfera medytacji, dzięki której spektakl zasługiwałby raczej na miano misterium.

Ale są i tacy widzowie – do nich należą – którzy wychodzą po przedstawieniu wzruszeni jak po przygodzie w Lewisowskiej krainie Narnii czy też w Tolkienowskim Śródziemiu, gdzie w tajemniczych ostępach można czasem napotkać czarodziejów, niziołków lub płochliwe elfy...

(1992)



5. Spektakl Teatru NN *Ziemskie pokarmy*, premiera: 13 września 1991.

6. Spektakl Teatru NN *Inwokacja*, premiera: 15 maja 1992.

7. Spektakl Teatru NN *Ziemskie pokarmy*, premiera: 13 września 1991.

8. Spektakl Teatru NN *Zbyt głośna samotność*, premiera: 27 marca 1993.

Wszystkie fotografie: Tomasz Romski (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

Wędrówki niebieskie – wystawione po raz pierwszy w maju 1990 roku – to propozycja teatru, w którym dominuje materia poezji. Spektakl zbudowany jest w oparciu o wątek-archetyp: samotność artysty.

W *Wędrówkach* występują trzy bezimienne postacie – kobieta oraz dwóch mężczyzn w roli jednej *dramatis personae*. Poruszają się w konkretnej, nasyconej wartościami sytuacji, która stanowi rdzeń, czy – jak moglibyśmy też powiedzieć – ośrodek krystalizacji całego przedstawienia. U podstaw tej sytuacji tkwią przeciwstawne motywy (intencje), jakimi w swym obserwowanym i domniemanym przez nas działaniu, odczuwaniu i myśleniu kierują się sceniczne postacie. Są to – po pierwsze – chęć bycia przy drugim oraz równoczesna z nią i równie silna chęć uwolnienia się od niego oraz – po wtóre – pragnienie oddania się drugiemu i strach, że jeśli do tego dojdzie, to może bezpowrotnie ulec zniszczeniu tożsamość i indywidualność twórczej wyobraźni, marzeń, fantazji. Tego typu napięcia i stany uczuciowe, ze swej istoty trudno uchwytnie i zmienne, umożliwiają tworzenie sytuacji poetycznych zawierających pierwiastek irracjonalny, charakteryzujących się ulotnością, niezwykłością, zagęszczeniem migoczących znaczeń (jak ma to miejsce na przykład w scenach z łapaniem do woreczka gasnących promieni świetlnych, w scenie z motylem czy też w tej z zawieszonymi na wieszaku-żagłowie drobiazgami – pamiątkami z podróży? różnaitościami z dziecięcego świata zabaw?). Napięcia charakterystyczne dla poetyczności zachodzą między tym, co w przedstawionej sytuacji życiowej dostrzegamy jako racjonalne, a tym, co narzuca się nam jako irracjonalne. W takie sytuacje uwikłana jest postać mężczyzny, w którym obok pragnienia wolności, zarówno abstrakcyjnej, jak i tej związanej z uwolnieniem się „od domu”, zakodowana jest potrzeba domu jako miejsca, które tworzy wokół siebie kobieta.

Przestrzeń teatralna jest zatem zorganizowana na kształt drogi lub wychodzącego na nią przedsionka. Droga wiedzie od domu, stanowiącego przestrzeń człowiekowi najbliższą w świecie realnym, do bramy otwartej na przestrzeń wyimaginowaną. Jako szlak wędrówek zachęca do wstąpienia na nią, nęci nie tylko tajemnicą okolic, do których nas zaprowadzi, ale również tajemnicą ludzi, których możemy na niej spotkać. Cel wędrówki zależy od naszej decyzji. Stoimy przed wyborem: albo na drodze życia spotkamy drugiego człowieka i wtedy pojęcia wolności czy odpowiedzialności zyskają dla nas inne znaczenie, albo świadomie decydujemy się na samotność i wtedy w naszych wędrówkach zawsze wracamy do punktu wyjścia. Tak jest z postacią mężczyzny. „Ale pamiętaj – mówi doń kobieta – gdziekolwiek wyjedziesz, zawsze wrócisz w to samo miejsce!”. Droga domaga się od niego postawy poddania i podporządkowania wartościom służącym jedynie do „oglądania”, do biernej percepcji, a nie do

JAN P. HUDZIK

Dwa przedstawienia Teatru NN

(uwagi o *Wędrówkach niebieskich*
i *Ziemiach pokarmach*)

przyswojenia i realizowania. Wymownie oddaje tę myśl pytanie, które on sam sobie zadaje: „Czyż nie chcesz przechadzać się pod drzewami wiśni, a wieczorem słuchać muzyki Schuberta?”.

Dlatego też jesteśmy tylko świadkami ruchu przeglądającej się w sobie jaźni. Jej motorem pozostaje pożądanie nieskrępowanej wolności, które szuka zaspokojenia – począwszy od zanurzenia się w świat dziecięcej wrażliwości (*vide*: obrazy kolorowego miasteczka i zamku z bajki albo scena, w której aktor maszeruje z chorągiewką w rękę i wydobywa z siebie takty melodii defilady wojskowej), poprzez surrealistyczne oddanie się automatycznej pracy podświadomości, grze przypadkowych skojarzeń, a skończywszy na pragnieniu przeniknięcia „rdzenia tajemnicy”, „przekroczenia warstwy sensu” – sztuki, teatru, życia.

Dla tej gry nadwrażliwej wyobraźni kobieta stanowi tylko tło. Jest raczej symbolem domowej przystani, ciepła, bezpieczeństwa, wierności (czule żegna ukochanego, pisze list, czeka, haftuje), a nie żywą osobą, która w bezpośredniej bliskości drugiego może prawdziwie kochać, uwielbiać, rozpaczać, płakać, całować. Między nią a mężczyzną nie dochodzi do napięć dramatycznych. On także ją uwielbia i tęskni za nią (symboliczna scena ze zwijanym do walizki pasmem płótna z pojawiającymi się na nim śladami kobiecych stóp), ale zarazem z nią nie rozmawia, o nic jej nie pyta, nie dotyka jej, nie obejmuje. To, co ich wiąże i między nimi zachodzi, od początku do końca przedstawienia przejawia się w sferze uczuć łagodnych. Jest to związek tak mało „dramatyczny”, że w pewnych fragmentach spektaklu zapominamy nawet o istnieniu kobiecej postaci. Dlatego w płaszczyźnie konstrukcyjnej *Wędrówki niebieskie* są przedstawieniem quasi-dramatycznym. Postacie nie działają w sposób, który wynikałby z ich dialogicznego otwarcia na siebie.

Trudno nie zauważyć, że grozi to rozpadem wspomnianej sytuacji (aksjologicznej) i równocześnie podważeniem racji całej sztuki, w której przecież nie idzie o oddanie pewnego nastroju scalającego sytuacje poetyczne. Ów rozpad polegałby na tym, że istota nie-

dramatyczna nie istnieje ani w określonym czasie, ani w określonym miejscu. „Miejsce to jest nieistniejące w rzeczywistości” – mówi jedna z męskich postaci. To znaczy, że nie istnieje przy niej – lub w niej – żaden inny człowiek, że nikt nie budzi w niej żadnego roszczenia. Męczyzna w *Wędrowkach* nie odpowiada zatem na realizowane przez kobietę wartości moralne (wierność, dobroć), nie oddaje im sprawiedliwości. Jej postępowanie traktuje tak, jak gdyby było ono czymś naturalnym i koniecznym.

Fakt, że obserwowane postacie nie działają w sposób, który bezpośrednio wynikałby z ich otwarcia na siebie, stwarza też zagrożenie zachwiania równowagi w materii teatralnej przedstawienia. Przy jego szkatułkowej konstrukcji – zbudowane jest z oderwanych od siebie scen, przerywanych wygaśnięciem światła i akompaniamentem dźwięku wiolonczeli – daje się w nim dostrzec brak styczności pomiędzy następującymi po sobie scenami. Jest jednak przywilejem sztuki teatralnej, że nie musi być zbudowana ze scen ze sobą stycznych. Oddziałuje ona nie tyle poszczególnymi składnikami swej zawartości, ile ich zespoleniem i połączeniem w zwięzłą i harmonijną całość, jak ma to miejsce w *Wędrowkach*.

Można wreszcie powiedzieć, że jeśli bohaterowie sztuki nie podejmują dialogu – czyli działań zmierzających do wzajemnego zbliżenia swych punktów obserwacji (z jednej strony: dom, z drugiej: przestrzeń wymaginowana – teatralna czy literacka), do upodobnienia swoich osobistych światów spraw ważnych i nieważnych, świętych i powszednich – to w czasie przedstawienia czujemy się niekiedy bezradni, ponieważ nie umiemy wyjść naprzeciw temu, co za chwilę może się wydarzyć. Niemniej jednak *Wędrowki niebieskie* dają nam radość rozumienia spektaklu, śledzenia jego dynamiki, podążania za jego ruchem od tego, co jest czysto teatralną materią, uobecnianą na scenie wizją, do tego, o czym mówi nam ona poprzez słowa i nieme poetyckie obrazy. Jest to ruch od znaczenia przysługującego scenicznemu przedstawieniu, wyposażonemu w określone, dające się obiektywnie opisać cechy, do znaczenia odkrytego dzięki kontemplacji estetycznej tego, co obserwujemy na scenie. W tej postawie nasze odczuwanie zostaje „odrealnione”, wprowadzone w stan potencjalny na tej samej zasadzie, co świat, który się przed nami roztacza. Jest on odrealniony w sposób poetycki, odbierany jako trochę irracjonalny, wysublimowany, subtelny, czarujący nieodpartym urokiem świata zhumanizowanego. Wolność wyobraźni, pragnienie piękna, utrwalenie chwili – wyrażają aspirację „oswojenia” świata, podzielenia się nim z innymi, uczynienia go własnym i zarazem wspólnym, dostosowanym do najbardziej osobistych – moich, naszych – potrzeb i pragnień. Taki przekaz teatralny jest też ze swej istoty momentalny, przemijający, skonstruowany przy użyciu niezmiernie prostych środków. Ich oszczęd-

ność i prostota jawią się jako metody poszukiwania i odsłaniania samej istoty sztuki. Naszemu odbiorowi towarzyszy przecucie, że każdy nowy element dodany do spektaklu zniweczyłby wynik pracy twórczej.

Wędrowki niebieskie to etiuda teatralna, studium wyobraźni artystycznej, a więc teatr elitarny, emocjonalnie wyciszony, zbudowany na podstawie akceptacji i pogodzenia się ze światem. Wprowadza w intymny obszar wyobraźni artysty, łagodnie harmonizuje jego i naszą wrażliwość, nastrajając ją na konkretną hierarchię wartości, będącą zapleczem dialogu, który nie zostaje podjęty wprost.

Spektakl *Ziemskie pokarmy* – drugie z kolei przedstawienie Teatru NN, wystawione po raz pierwszy we wrześniu 1991 roku – zachwyca prostotą, lekkością, nieomal wirtuozerią artystycznych rozwiązań w budowaniu ruchu, przestrzeni scenicznej i scenografii, w wykorzystaniu muzyki i obecnych na scenie postaci muzyków. Podstawowa wartość artystyczna tej sztuki – zamierzona i realizowana zarówno w jej warstwie znaczeniowej, jak i w świecie przedstawionym – to teatralność. Składają się na nią różnorakie czynniki wynikające z określonych technik artystycznych, kształtujących zwłaszcza przestrzeń sceniczną, wypowiedane kwestie i ekonomię rekwizytów. Wyraźnie bowiem dostrzegamy, że w *Ziemskich pokarmach* nie tylko aktorzy, ale i wszystkie te tworzywa naraz grają, a ukształtowane z nich znaki składają się na język charakteryzujący się szczególną tendencją „odrealniania” świata przedstawionego, dodawania mu waloru obecności wymaginowanej¹.

Przedstawienie rozpoczyna główna postać dramatu – aktor stojący przed opuszczoną kurtyną po stronie widowni, towarzyszący publiczności od chwili jej wejścia do sali. W introdukcji spektaklu uprzedza widzów, że jest to teatr – historia całkowicie urojona. Świadczy o tym zresztą dobitnie również sama przestrzeń sceniczna, po odsłonięciu kurtyny widzimy bowiem, że jest ona dodatkowo zakreślona ramą, która ma własną kurtynę. Rama ta – jak się to w pewnym momencie okazuje – jest ruchoma i w sposób zaskakujący zostaje wykorzystana do spłaszczenia całej przestrzeni, stając się ekranem, na którym obserwujemy niemą grę cieni. To spłaszczenie oznacza również obrócenie przestrzeni scenicznej o 180 stopni, wraz z nim bowiem następuje na chwilę zamiana ról, bo zza ekranu, przez zawarte w nim iluminatory, aktorzy podglądają nas – widzów. My spostrzegamy rozmaicie zniekształcone cienie oraz twarze wykrzywione przez szybki iluminatorów. Sądźmy, że oni również widzą nas jakoś zniekształconych, odrealnionych, i mamy wrażenie, że może właśnie dlatego – w tym optycznym odkształceniu – jesteśmy dostatecznie ciekawym i godnym uwagi przedmiotem obserwacji.

Znaki teatralne ukształtowane z rekwizytów używają w *Ziemskich pokarmach* specjalną doniosłość i za-

razem dziwność. Jest tak choćby z zegarem ściennym zawieszonym na szyi aktora albo z głową w pajęczej sieci – leczniczym opatrunku, czy z przyczepionymi do stołu kołami rowerowymi, których obręcze okalają nie opony, ale stare, znoszone buty. Niektóre rekwizyty zostają dodatkowo „odrealnione” w ten sposób, że przybierają jakby walor wtórnej obecności, pojawiając się w ostatniej scenie na obrazie przypominającym rozświetlony ekran kinowy.

To, co chcielibyśmy nazwać teatralizacją, dotyczy także języka – można powiedzieć, że w warstwie znaczeniowej nie jest on językiem naturalnym. W *Ziemskich pokarmach* od początku do końca mówi się na serio, prawie wszystkie dialogi są równie zasadnicze i doniosłe, wymagają od widza stałej uwagi i napięcia. Nie pozwalają na odprężenie w odbiorze, na moment uśmiechu, nawet w tych miejscach, które – choćby za sprawą komizmu słownego – rzeczywiście dopuszczają pewną modulację nastroju. Trochę inaczej jest z muzyką – powagę wzmagają grany na bębnie marsz do słów śpiewanych przez wędrowców, którzy idą „poprzez Zimę, poprzez Noc” i szukają „sobie przejścia / w Niebo, gdzie nie świeci nic”². Zupełnie inny charakter ma natomiast sentymentalna melodia i piosenka (śpiewana w jidisz), będąca lejtmotywem całego przedstawienia. Łagodzi nastrój powagi, doniosłym sprawom odbiera ich moc, zaciera rys autentyczności miejsca, zdarzeń i osób dramatu.

Można wreszcie powiedzieć, że i sama fabuła *Ziemskich pokarmów* jest w sposób szczególny „steatralizowana” – sztuka zbudowana jest w oparciu o archetypiczny plan, w którym artysta pojawia się jako wysłannik Boga, pośrednik między Nim i światem. Na scenie znajduje się on w związku z tym wyżej od innych – zajmuje wyróżnione, centralne miejsce. Dotknięcie przez Boga obdarza go funkcją profetyczną, która objawia się stanem nawiedzenia, szaleństwa. To artyście dane jest obcować z Bogiem i zarazem trwać u źródeł marności, doświadczać zła zakorzenionego w jego niedoskonaliej konstytucji wewnętrznej i poza nim, w równie niedoskonałym świecie. Przestrzeń obcowania z Bogiem, która otwiera się w przedstawieniu, jest na tyle uniwersalna, że do jej skonkretyzowania daje się zastosować wiele różnych kodów kulturowych i artystycznych, co nadaje spektaklowi wyjątkową aurę emocjonalną i estetyczną. U podstaw dramatu – noszącego ślady literackie charakterystyczne dla kultury żydowskiej (większość wykorzystanych tekstów pochodzi z powieści Grigorija Kanowicza *Łzy i modlitwy głupców*) – nie leży problem istnienia Boga, ale pytanie o stosunek Boga do świata. Spektakl oddaje typową dla judaizmu bliskość i naturalność obcowania z Bogiem, która wytwarza w człowieku swoisty dystans do świata i życia, rodzący mądrość, wiedzę wynikającą nie tyle z intelektualnego poznania, ile ze zrozumienia i przeżycia fundamentalnych wartości. Sumienie

domaga się ich realizacji poprzez swój dwugłos: z jednej strony powtarza bowiem literę prawa, ale z drugiej ujawnia багаż indywidualnego doświadczenia, ekspozuje narosłe w ludzkiej duszy wątpliwości, jakie rodzi rozdziew między zawartym w prawie pragnieniem idei – wolności, dobra, sprawiedliwości – a rzeczywistością. Przewyciężenie tych wątpliwości pojawia się jako wezwanie i zadanie. W tym, co jest nam zadane, zawiera się sens naszego życia i dowód na to, że Bóg rzeczywiście ingeruje w świat i w to, co ludzkie.

Istota teatru realizowana w *Ziemskich pokarmach* polega na roztoczeniu przed widzem perspektywy autoafirmacji, to jest: zaufania do wrodzonej każdemu z nas nieomylności w sprawach własnego życia, zaakceptowania siebie takiego, jakim sam się projektuję, jakim jestem potencjalnie. Taki teatr pozwala nam ujrzeć możliwość naszego bycia „więcej” i „inaczej”, i w tym celu stara się wytrącić nas z automatyzmu myślenia i działania, a tym samym: zmusić do refleksji, dystansującej nas zarówno wobec własnego „ja”, jak i wobec realnego, „codziennego” świata. Musimy najpierw – mówiąc metaforycznie – obumrzeć, aby na nowo się narodzić, aby odnaleźć samych siebie. Ten teatr mówi do nas: „Uwaga! To wszystko to fikcja, ale nie bójcie się jej. Nie bójcie się ruchu własnej wyobraźni. Spójrzcie, tutaj możecie być sobą, oddać się swym ukrytym pragnieniom, upodobać sobie ów wymyślony świat, sycić się tym wszystkim, czego nie ma, a przy tym spoglądać na siebie w podwójnej roli: aktorów i zarazem widzów”. W ten sposób teatr stawia nas w świetle tej prawdy o nas samych, która twierdzi, że podstawowym modusem naszego istnienia jest modus powinności. Powinność, charakteryzując sposób naszego bycia wobec wartości, odnosi się w równym stopniu do aktywności wykraczania umysłu, wyobraźni i uczuć poza sytuację zamykającą nas w określonym tu i teraz, jak też do wzmagania naszej refleksji nad samym sobą, naszego zaangażowania się w rzeczywistość, nasycania jej nowym blaskiem, odsłaniania jej jasnych stron. „Strasna jest wolność, którą przestała kierować powinność” – mówi bohater *Ziemskich pokarmów*. Bez niej jesteśmy niewolnikami znużenia, niemocy i zwątpienia, potocznego postrzegania rzeczywistości, które – owszem – pozwala rozumieć świat, ale tylko przez pryzmat tego, do czego świat nam służy, co sprawia, że jawi się on nam jako przejrzyste proste, pozbawiony wszelkich tajemnic. My natomiast odkrywamy samych siebie tylko w fikcji i poprzez fikcję, a zatem tylko na tyle, na ile jesteśmy w pewnym sensie „odrealnieni”. Fikcja jest fundamentalnym wymiarem odniesienia sztuki teatralnej, a także fundamentalnym wymiarem widza. Jako widzowie odnajdujemy siebie dopiero wtedy, gdy się zatracimy, „zamkniemy oczy” i całkowicie pograżymy się w zaczarowanym świecie; w przeciwnym bowiem razie, jak mówi artysta – „Wysłannik Boga” – stajemy się twardzi i szorstcy, a nasze serca pokrywa

ziemski proch. Doświadczenie tego świata jest pierwotnym źródłem naszych idei, konstytuuje nas jako istoty pytające o znaczenie. Istotna jest sama aktywność pytania, a nie jej efekt, który traci sens wraz z ustaniem aktywności. Tak też jest z powtarzającym się w spektaklu pytaniem: „Kim jesteś?”. „Dopóki żyjemy – brzmi odpowiedź – nikt z nas nie wie, kim jest”.

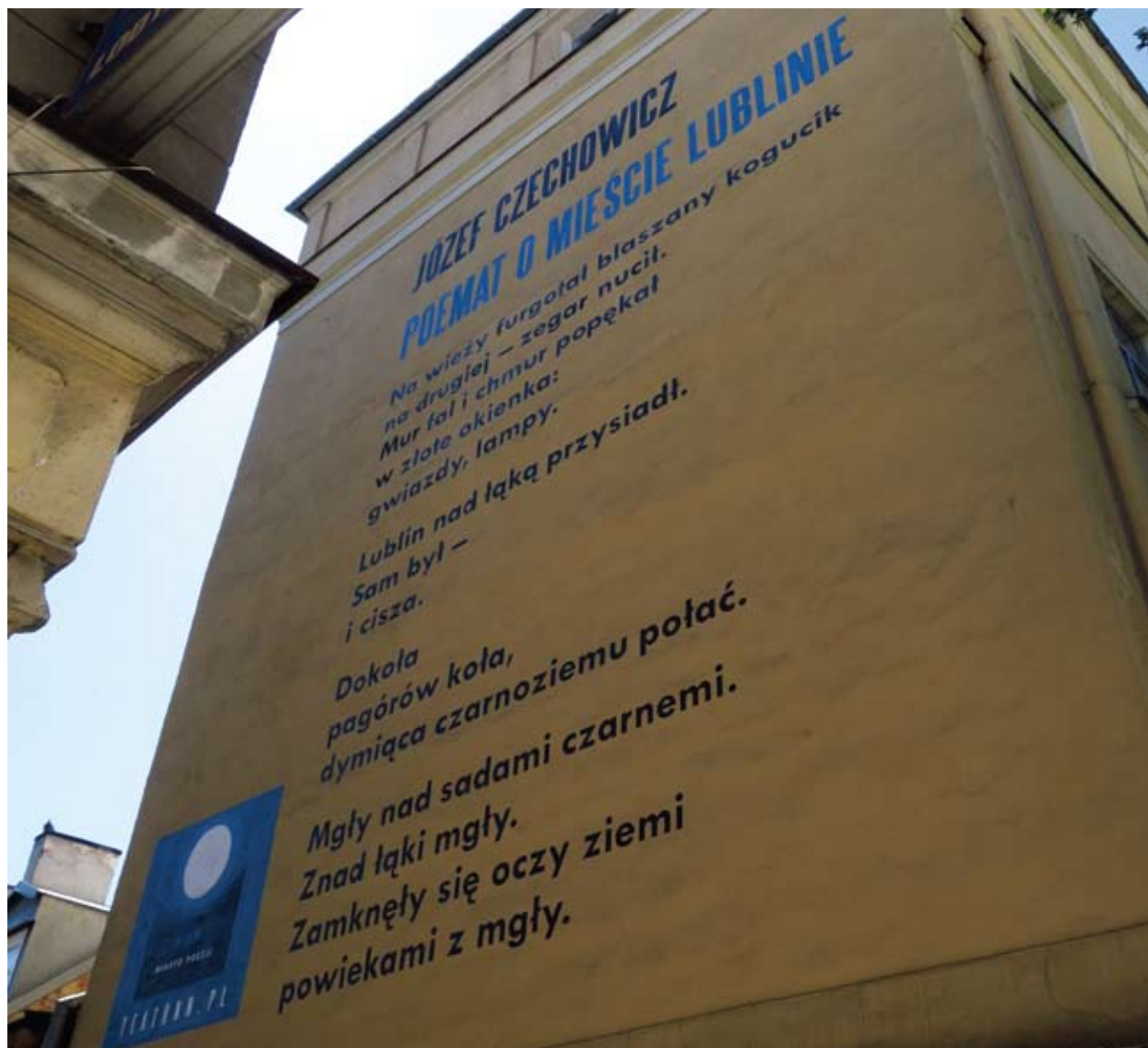
Prawda Teatru NN polega na odsłanianiu nowych możliwości naszego bycia w świecie oraz obowiązku wędrowania w poszukiwaniu ziemskich pokarmów. Celem wędrowki jest niezmiennie raj... na ziemi. Ów raj zawiera się w świadomym akcie akceptacji i afirmacji świata i nas samych takich, jakimi możemy być. Aby osiągnąć ten pozytywny stan ducha, musimy leczyć nasze chore dusze, stale czuć, nasłuchiwać głosu Boga, odczytywać znaki, poprzez które Bóg do nas przemawia – to one są dla nas ziemskimi pokarmami. Mamy szukać tych znaków nawet – a może przede wszystkim – tam, gdzie, jak się zdaje, wcale ich nie ma, gdzie cierpienie, głód, śmierć, nienawiść i niesprawiedliwość

grożą udręczonemu człowiekowi upodobnieniem – jak pisze Kanowicz – do słupa milowego, do drzewa, które nie przynosi owoców. Zło – mówi Teatr NN – wypływa ze świadomej odmowy „spożywania” ziemskich pokarmów, jego źródłem jest odrzucenie podstawowego zadania każdego człowieka, który w ciągu swych indywidualnych dziejów ma zmierzać nieprzerwanie do urzeczywistnienia swej pełni, ma dotrzeć do swojej istoty, stać się na obraz swego Archetypu.

(1993)

Przypisy

- ¹ W listopadzie 1993 roku – podczas wrocławskich Spotkań Teatrów Jednego Aktora i Małych Form Teatralnych – spektakl *Ziemskie pokarmy* otrzymał od Wojciecha Jerzego Hasa nagrodę specjalną za „wyobrażenie teatralną”.
- ² *Pieśń Gwardii Szwajcarskiej* (1793), przywołana jako motto w *Podróży do kresu nocy* Céline'a.



Mural z fragmentem *Poematu o mieście Lublinie* Józefa Czechowicza na budynku dawnego Pałacu Pocięjów i Instytutu Bibliopolicznego, 2016. Projekt graficzny: Małgorzata Rybicka (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

Miasto Poezji: akt lokacji

1.

Miasto Poezji jest miejscem wyobraźni, jest metaforą, która odnajduje swój kształt. Ta metafora odnajduje realny, widomy kształt w Lublinie – na naszych oczach, ale i za sprawą sposobu, w jaki patrzymy na to miasto.

2.

Miasto Poezji tworzą wiersze i poeci, to oczywiste, ale swoje istnienie zawdzięcza też uważnym i czułym czytelnikom – ich odwadze, ich pasji. Nie potrafię ich wszystkich wymienić, ale bez nich nie byłoby tego miasta.

3.

Miasto Poezji różni się od większości metropolii tym, że jego centrum stanowią „zaułki, pasaże” – seria spotkań z poetami i krytykami. To wokół tych spotkań i rozmów rozrastają się place i ulice festiwalowej oprawy. Ale wszystko jest tu tak samo ważne. Liczy się każda jota, każdy przecinek, każdy kamień. I również tym Miasto Poezji różni się od większości metropolii.

4.

Miasto Poezji wyrasta z przekonania, że poezja jest głosem czegoś, bez czego nie sposób żyć, że dotyka każdego z nas, że jest jak powietrze, że to ona podpowiada nam słowa w najważniejszych momentach – słowa, których nam brakuje, słowa, których szukamy w popłochu, kiedy ciśnie się na usta coś, co odczuwamy jako przejmujące i ważne, coś, co powinno zostać powiedziane, choć w naszym języku nie ma na to wyrazu. W to puste miejsce, w ten brak nie do zniesienia – wkracza poezja, dreszcz mowy, metafora. Wkracza i wypowiada nasz strach, nasze pragnienia, naszą miłość. Bez tego błysku naglej metafory bylibyśmy skazani na milczenie lub na fałsz – w sprawach poruszających do głębi, intymnych, istotnych, na wskroś ludzkich i właśnie dlatego doniosłych. To metafora – w sposób najbardziej dosłowny – nadaje formę światu, życiu przydaje intensywności, obdarza poczuciem sensu. Miasto Poezji jest taką metaforą. I jest zarazem realną, namacalną przestrzenią – Lublina.

5.

Miasto Poezji jest festiwalem, jest świętem wiosny. Chcemy bowiem pokazać, że poezja wkraczająca w codzienność czyni z tej codzienności święto – radosne, nagle, rozłopotane, jak śmiech dzieci, a zarazem pełne dyskretnej powagi, jak modlitwa. Chcemy, by oba te tony były w Mieście Poezji dobrze słyszalne.

6.

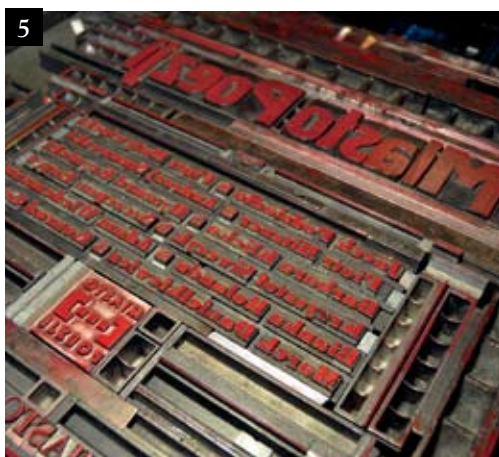
Miasto Poezji ma uczyć odwagi wyobraźni, bez której nasz świat jest jałowy i pusty. Tam, gdzie zamiera wyobraźnia – życie łatwo traci głębię, gubi sens,

ogarnia je rozpacz. To odwaga wyobraźni przydaje życiu wagi, siły, treści. Otwiera je na sens większy i głębszy niż ten, którym zwykle karmi się codzienność. Można to ująć inaczej, można powiedzieć, że nasza codzienność – również w swoim praktycznym wymiarze – wiele zawdzięcza odważnej wyobraźni, że czerpie z niej nie tylko swój rozmach i znaczenie, ale też konkretne rozwiązania. Warto o tym pamiętać, warto odnaleźć się w miejscu wyobraźni, w mieście poezji, w Lublinie.

(2008)



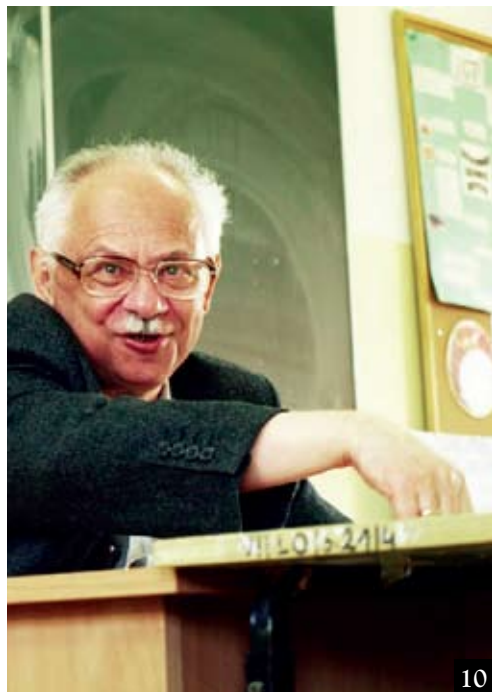
Brama Grodzka, 1992, Ramiz Nietowkin, rysunek piórkim (zbiory autora).



1. Afisz Festiwalu Miasto Poezji, 2015. Projekt i skład: Robert Sawa.
 2. Oznakowania spaceru trasą *Poematu o mieście Lublinie* Józefa Czechowicza, 2011. Fot. Florentyna Nastaj.
 3. ***, 2008. Fot. Joanna Zętar.
 4. Mural z wierszem Marcina Świetlickiego na budynku III LO w Lublinie, 2014, projekt graficzny: Małgorzata Rybicka.
 5. Skład drukarski afisza Festiwalu Miasto Poezji. Fot. Robert Sawa.
 6. Fragmenty *Poematu o mieście Lublinie*, w przestrzeni miasta, 2014. Fot. Joanna Zętar.
- Wszystkie fotografie z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



7. *Poemat o mieście Lublinie przy Bramie Grodzkiej*, 2014.
 Fot. Joanna Zętar (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
 8. *Poemat o mieście Lublinie przy Bramie Grodzkiej*, 2014.
 Fot. Marcin Butrym.
 9. *Poemat o mieście Lublinie na Żmigrodzie*, 2016.
 Fot. Alina Bąk (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



10



11



12



13



14

10. Piotr Matywiecki na spotkaniu w szkole podczas Festiwalu Miasto Poezji, 2011. Fot. Anna Bartoń.
11. Julia Hartwig i Tomasz Pietrasiewicz podczas spaceru *Śladami Julii Hartwig*, 2006. Fot. Łukasz Kowalski.
12. Ryszard Krynicki podczas koncertu z zespołem Rdzeń, Festiwal Miasto Poezji, 2015. Fot. Marcin Butrym.
13. Spotkanie z Tomaszem Różyckim, Festiwal Miasto Poezji, 2008. Fot. Joanna Zętar.
14. Spotkanie z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, Festiwal Miasto Poezji, 2008. Fot. Marcin Fedorowicz.
Wszystkie fotografie z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

Miasto Poezji: miejsce metafory (dopowiedzenie po latach)

1.

Miasto Poezji wzięło się z poczucia, że w słowie – w słowie właściwie użytym, w metaforze – odnajduje swoją formę i trwa coś głęboko i prawdziwie ludzkiego. To poczucie podpowiada, że właśnie słowo o nośności i sile metafory, słowo właściwie użyte najpełniej zaświadcza o prawdzie i tajemnicy naszego istnienia, o jego ciemnym tchnieniu, ale też o przenikającym nas świetle, o naszej miłości i nadziei. Tym jest słowo właściwie użyte. Jest rzeczywistą obecnością. Jest pewnie uderzonym akordem metafory, która udziela nam głosu – udziela głosu głębi naszego życia, pozwala przemówić czemuś najistotniejszemu w nas, czemuś, co powinno zostać powiedziane, ale umęczone, zabiedzone słowa naszej codzienności nie potrafią tego ani pomieścić w sobie, ani nawet uchwycić. Dlatego potrzebujemy święta słów – święta, które pozwala oddychać słowom, uwalnia je, przydaje im odwagi i przypomina, że wiernie, na przekór wszystkiemu trwa w nich coś, co jest prawdziwe i głębokie. W tej prawdzie i głębi słów rozpoznaje się prawda i głębia naszego życia. Warto o tym pamiętać. Zwłaszcza dziś. I może zwłaszcza w Lublinie. W mieście Czechowicza – jednego z największych poetów polszczyzny. I w mieście, w którym siła wolnego słowa zaczęła drażyć gmach realnego socjalizmu – więzienny gmach realnego socjalizmu. Ten gmach właśnie pod presją wolnego słowa – pod presją słowa właściwie użytego – zaczął rozpadać się i ostatecznie runął. Ważny załazek wolnego słowa rozwijał się tutaj – w Lublinie. Mieliliśmy to w pamięci, kiedy przed laty – z Tomaszem Pietrasiewiczem – formułowaliśmy projekt Miasta Poezji. Chcieliśmy, żeby Lublin od czasu do czasu odsłaniał swoje prawdziwe oblicze, by pokazywał, że jest metaforą, że stanowi – jak mówi Paweł Huelle – kontynent wyobraźni. Sądzę, że udało się to pokazać. Udało się znaleźć formę, w której Lublin rozpoznaje się jako miasto poezji. W życie Lublina udało się włączyć działania, które często – jak choćby Mieszkania Poezji – są unikatowe w skali Polski i Europy. Nie byłoby to możliwe bez bardzo wielu osób, które miały odwagę zawierzyć prawdzie słów, sile metafory, sprawczej sile wolnego słowa. Miały odwagę zawierzyć marzeniu o słowie właściwie użytym. I umiały to marzenie przekuć w konkretne działania. Nie sztuka mieć marzenia. Sztuka dać tym marzeniom życie.

2.

Miasto Poezji jest właśnie takim ucieleśnionym marzeniem o wolnym słowie, którym można się karmić, o słowie dającym oparcie, o słowie w realny sposób kształtującym nasze tu i teraz, o słowie, w którym znajdują schronienie rzeczy przejmujące i ważne, konieczne, prawdziwe. Takie słowa podpowiadają nam poeci. To właśnie metafora zjawia się tam, gdzie brakuje nam słów. Zjawia się i przychodzi nam z pomocą w tych najważniejszych momentach, które nie powinny zostać przemilczane. Nie chcę przez to powiedzieć, że powinniśmy na co dzień mówić wierszem. Mówimy prozą i niech tak zostanie. Warto jednak wsłu-

chiwać się w głosy poetów, warto trwać wobec tajemnicy poezji, bo to wtedy nasze spracowane, udręczone codziennością słowa rozpoznają swoją głębię, odnajdują w sobie siłę i prawdę metafory.

3.

Miasto Poezji jest metaforą. Jest metaforą, która z roku na rok coraz pełniej odnajduje swój namacalny kształt w realnym mieście – w Lublinie. Czy można zamieszkać we wnętrzu metafory? Można. Można i trzeba. Bo tylko wtedy nasze życie tu i teraz zyskuje oddech – otwiera się na to, co było przed nami, i na to, co dopiero zmierza w naszą stronę z przyszłości. Tylko z wnętrza metafory widać dobrze, że przez nasze zwyczajne, codzienne życie biegną raz po raz prześwity czegoś przejmującego prawdziwego, czegoś, co nas przekracza, co jest większe, przestronniejsze, bardziej porywające. To z wnętrza metafory wieje ten wiatr, który niekiedy czujemy na twarzy. I to właśnie metafora wybudza w nas i otwiera jakąś inną, nieobjętą przestrzeń, w której rozpoznajemy prawdę naszego istnienia, jego radość i głębię, jego duchowy wymiar. Warto szukać tej innej przestrzeni w sobie, w świecie, w słowie. Warto jej bronić. Warto odnaleźć się we wnętrzu metafory. Odnaleźć się i trwać w tym, co metafora nam ofiarowuje.

4.

Metafora jest miejscem rzeczywistej obecności. I również dlatego jest świętem słów. We wnętrzu metafory nasze szare, umęczone codziennością słowa świętują. W święcie jest podniosłość. Prawdziwe święto przypomina o głębi istnienia, o głębi naszego życia, o jego duchowym wymiarze. Ale w święcie jest też żywioł radości, żywioł zabawy. Nie ma święta bez śmiechu, śpiewu i tańca. Oba te wymiary współtworzą Miasto Poezji. W obu za sprawą Miasta Poezji mamy szansę uczestniczyć.

5.

W takim spotkaniu głębi i radości, w spotkaniu podniosłego tonu i beztróskiego śmiechu nasze miejsce na ziemi staje się miejscem metafory – miejscem rzeczywistej obecności słów właściwie użytych, miejscem intensywności istnienia, wolności, otwartego horyzontu. Miasto Poezji wciąż na nowo o tym wszystkim przypomina. I zarazem – raz po raz – tym wszystkim jest.

(2014)



15



16



17

15. Stół poezji, 2012.

16. Spacer trasą *Poematu o mieście Lublinie* Józefa Czechowicza, 2007. Fot. Joanna Zętar.

17. *Trolejbus Poezji*, 2009. Fot. Joanna Kamińska.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



19



20



21

18. Nagroda Kamień dla Marcina Świetlickiego, 2014 projekt graficzny: Małgorzata Rybicka.

(z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

19. Afisz Festiwalu Miasto Poezji. Projekt i skład: Robert Sawa (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

20. Skład drukarski *Poematu o mieście Lublinie*, 2004.

Skład: Tadeusz Budynkiewicz (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

21. Nagroda Kamień dla Julii Hartwig, 2009, projekt graficzny: Florentyna Nastaj.

(z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

Dopóki niebo

Najpierw zobaczyłam setki portretów – cudem odnaleziony w Lublinie skarb.

Mieszkańcy żydowskiej dzielnicy, przez tyle lat ukryci, darowali nam, współczesnym, swoje spojrzenia z czasów, gdy nie przeczuwali jeszcze losu, który ich czekał.

Te spojrzenia czegoś się domagały, nie dawały mi spokoju. Jeszcze bezpieczni, otoczeni bliskimi, pełni szlachetnego skupienia ludzie prosili, by ich ożywić i dodać im barw.

Domagali się szczególnej czułości i opowieści, która niosłaby pamięć dalej.

Ale nie chcieli słów pełnych grozy, woleli opowieść o życiu.

Znalazłam więc dla nich wiersze, proste i pełne ciepła. Napisał je ich sąsiad, poeta Józef Czechowicz, zanim zginął w 1939 roku w jednym z pierwszych bombardowań Lublina.

Na moich ilustracjach bohaterowie fotografii ożywają w uroczystym teatrze, w przyjaznym otoczeniu, wśród zwierząt i roślin.

Na tej scenie pamięci od zimy do późnej jesieni każdy z nich odgrywa ważną, pełną godności rolę.

Dokoła, listki, dokoła, dopóki jesień wesola.

Dopóki niebo nie płacze, niech każdy w słońku poskacze¹.

Przypis

¹ I. Chmielewska, J. Czechowicz, A. Zylberberg, *Dopóki niebo nie płacze*, koncepcja książki, dobór fotografii i wierszy, ilustracje: Iwona Chmielewska; wiersze: Józef Czechowicz; opracowanie graficzne: Maria Szczodrowska, Radek Staniec, Lublin 2016. Archiwalne zdjęcia znajdujące się w publikacji pochodzą z kolekcji szklanych negatywów odnalezionej w 2010 roku w Lublinie, w kamienicy przy Rynku 4; w roku 2012 negatywy przekazane zostały Ośrodkowi „Brama Grodzka – Teatr NN” (witryna: negatywy.teatrnn.pl). Według aktualnych ustaleń prawdopodobnym autorem zdjęć jest Abram Zylberberg. Książka ukazała się nakładem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



Józef Czechowicz

Kołysanka

Uśnij ze mi, uśnij,
bajka ci się przyśni:
przyjadą zza morza
junakowie pyszni...

I zarzą pod nimi
konie jabłkowite,
ogniem zabłyskają
miecze złotolite...

Zerwą się żar-ptaki
spłoszone tętentem,
polecą za morze
z okropnym lamentem...

Żar-ptaki, żar-ptaki,
lamentujcie ciszej,
bo was w kolebeczce
synek mój usłyszy...

Junacy, junacy,
mieczami brząkacie,
mojego syneczka
ze snu przebudzacie...

Junacy, junacy,
wracajcie za morze,
bo mi się syneczek,
ze snu wybić może...





Józef Czechowicz

**Listki
tańczące śpiewają**

Wieje ze wschodu,
wieje ze wschodu,
listki się boją
wczesnego chłodu...

Wieje z północy,
wieje z północy,
listki się boją
śniegowej mocy...

Wieje z zachodu,
wieje z zachodu,
jeszcze daleko
do pierwszych chłódów...

Wieje z południa,
wieje z południa,
nie będzie śnieżycy
do końca grudnia...

I tak mijają chwile. Cichutki wiatr przewiewa.
Nad lotnym tańcem liści szumią i skrzypią drzewa.
Listki śpiewają cicho. Tańcząc, każdy szeleszcze.
Jeszcze daleko słoty. Jesień wesoła jeszcze.



Józef Czechowicz

Sianokosy

Na naszej łące siano pachnące
kosili,
zajączka kosą zranili.

Udarł Stefanek czysty gałganek
z koszuli,
ranę opatrzy, otuli.

– Wezmę niebożę, lekko położę
na sianie,
łapka go boleć przestanie...





Jacek Podsiadło

Oczy oczu

Piotrowi Matywieckiemu

W Lublinie, naprzeciwko dawnej Ochronki.
Kiedy się zamknie oczy, to się nie odróżnia:
ten gwar dziecinniejący równie dobrze może
znaczyć rozpacz i radość, beztroskę i bezdeń strachu.
Czytamy z kart wypatroszone słowa, opróżnione ze znaczeń,
kelnerki przynoszą naczynia. Jakże błogosławione
są panie idące z nami w ogień.
Spacerowałem po mieście w koszulce z Korczakiem,
nikt nie zwracał uwagi, choć były pewne obawy,
dopiero ten człowiek (mówimy o takich „wyraźnie wczorajszy”),
mijając mnie, skupił spojrzenie i zmarszczył czoło z wysiłkiem,
jakby próbował coś sobie z bardzo daleka przypomnieć.

Brama Grodzka. Biografia miejsca

Brama jako punkt przejścia z jednego świata w inny [...]. W tym miejscu wszystko się zbiega, spotyka, więc dlatego jest takie ważne. Punkt przyciągania, odpychania w różnych kierunkach (regresji, progresji, konwersji). Ruch. To nie jest miejsce symbolizujące stabilność. Tu się wszystko kanalizuje – jest jednocześnie wejściem i wyjściem¹.

(W. Panas)

Brama Grodzka. Rok 2017. Elewacja od strony Staro Miasta, frontowa. Pierwsza kondygnacja z półkolistym zamkniętym przejazdem bramnym, ozdobiona boniowaniem. Druga kondygnacja trójosiowa, symetryczna, prostokątne otwory okienne. W zwieńczeniu elewacji klasycystyczny szczyt. W centrum szczytu płycina z łacińskim zapisem roku 1785, powyżej druga płycina z umieszczonym monogramem królewskim SAR. W zwieńczeniu, na osi, metalowa, ażurowa chorągiewka z herbem Lublina. Na bocznych cokołach dwie klasycystyczne wazy. Elewacja od strony Zamku, tylna. Pierwsza kondygnacja znacznie wyższa niż pierwsza kondygnacja elewacji frontowej, ozdobiona boniowaniem analogicznym do boniowania kondygnacji elewacji frontowej. Druga kondygnacja trójosiowa, symetryczna, prostokątne otwory okienne. W zwieńczeniu elewacji trójkątny szczyt z półkolistym zakończonym otworem okiennym.

W roku 1946 Zygmunt Knothe pisał o Bramie Grodzkiej:

nie była tak groźnie wyniosłą jak Krakowska. Znajdując się u stóp wzgórza nie służyła do wypatrywania nadciągających nieprzyjaciół. Tę rolę spełniał Zamek. Tym niemniej broniła miasta, które wcale nie było łatwe do zdobycia. Teren opadał poniżej bramy i most zwodzony nad fosą był jednocześnie stromym podjazdem w górę, gdy był podniesiony nie łatwo było bramę sforsować. I ona też miała wysuniętą część niższą, ale tu możliwe, że zaważyła konfiguracja terenu: droga wznosi się pod górę poprzez most pod sklepieniami i dalej ulicę Grodzką. Otwór więc przelotowy na poziomie od miasta byłby nieproporcjonalnie wysoki od [strony] Zamku. Stąd powstała konieczność dwóch poziomów sklepień, co znalazło swój wyraz w zewnętrznej formie z dwóch części złożonej, niższej i wyższej².

Budynek Bramy Grodzkiej jest jednym z najstarszych murowanych obiektów w Lublinie. Był elementem obwarowań wybudowanych w 1342 roku po zezwoleniu Kazimierza Wielkiego na otoczenie murami miasta lokowanego na prawie magdeburskim. Brama Grodzka, obok Bramy Krakowskiej, była wówczas jedną z dwóch bram miejskich. Bramy te zamykały pierścień murów, leżąc na szlaku komunikacyjnym, prowadzącym z zamku i grodu na południowy zachód – do

Krakowa. Brama Grodzka usytuowana została w zamknięciu ulicy Grodzkiej, na wysuniętym cyplu wzgórza staromiejskiego, jedynym przesmyku łączącym gród ze wzgórzem zamkowym. Murowany budynek bramy zbudowany został w miejscu pierwszej, XIII-wiecznej, bramy drewnianej, wchodzącej w skład obwarowań miasta przedlokacyjnego³.

W znanych dziś źródłach pierwsza, pośrednia, wzmianka o Bramie Grodzkiej pochodzi z roku 1419. W zbiorze *Constitutiones*, zawierającym wilkierze ogłoszone przez radę miasta Lublina, pod datą 1419 zapisano: „Penestice debent habere locum vendicionis in dextra parte versus pretorium, eundo de porta superiori civitatis”. Wspomniana w tej nocie „porta superiori” (brama wyższa), to Brama Krakowska, z czego wnioskuje się, że musiała istnieć też „brama niższa”⁴.

Według Jadwigi Czerepińskiej – autorki dokumentacji naukowo-historycznej Bramy Grodzkiej – początkowo nazwa bramy brzmiała *Porta Castrensis*, co można przełożyć jako „Brama Zamkowa” i taki zapis znajduje się w księgach dochodów i rozchodów miejskich z lat 1533–1781⁵. Natomiast w XIX-wiecznych zapisach bramę nazywano również Żydowską. Takiego określenia użył Józef Ignacy Kraszewski w *Obrazach z życia i podróży*⁶. Nazwa Brama Żydowska widnieje w podpisie rysunku Aleksandra Gierymskiego zamieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym” z roku 1887, gdzie w krótkim artykule *Starodawne bramy Lublina* podane jest uzasadnienie tej nazwy⁷. Brama z powodu koloru elewacji określana była również jako Brama Czerwona. Fakt ten został odnotowany przez Alfreda Döblina w książce *Reisen in Polen*⁸. Czerwona kolorystyka budynku znana jest też z kolorowych fotografii wykonanych w 1940 przez żołnierza Wehrmachtu – Maxa Kirnbergera.

Pierwotnie Brama Grodzka miała wyłącznie funkcję obronną. Była założona na planie czworoboku, jedno-przestrzenna, nieprzesklepiona, z przejazdem bramnym o ostrołukowym wykroju. Nad przejazdem znajdowała się izba straży miejskiej. Budynek miał około 12 metrów wysokość⁹. Nie ma pewności, czy w tym okresie

zwieńczenie bramy stanowiły blanki gotyckie, czy może dach czterospadowy.

Do XVIII wieku, kiedy nastąpiła zmiana funkcji użytkowej bramy, jej budynek był wielokrotnie naprawiany, przebudowywany i przekształcany, co szczególnie odnotowano w księgach grodzkich. Pierwszych niewielkich napraw dokonali w latach 50. XVI wieku lubelscy muratorzy – Sebastian Włoch i Suffraganek. W latach 60. XVI wieku do bramy dobudowane zostało przedbramie, które służyło do podnoszenia drewnianego mostu zwodzonego, prowadzącego do zamku¹⁰. Brama była wtedy typową gotycką budowlą obronną. Brakuje szczegółowych opisów budynku, można jednak jego ówczesny wygląd odtworzyć na podstawie analizy materiałów archiwalnych, co czyni Henryk Gawarecki w książce *O dawnym Lublinie*, gdzie czytamy:

Ceglane mury korpusu Bramy zwieńczone były krenelażem, zaś przedbramie stojące już na stoku wzgórza, podparte potężnymi przyporami. Przez zwodzony most i wysoki, wzniesiony na drewnianych palach wiadukt można było dostać się na wzgórze zamkowe¹¹.

W roku 1572 murarz o nazwisku Brudny w miejsce mostu drewnianego postawił most murowany. Niedługo później, w 1575 roku, brama ucierpiała podczas pożaru miasta. Prawdopodobnie zniszczone zostały jej drewniane elementy. Szybko przystąpiono do renowacji – wybudowano nowe stropy, a mury nakryto dachami¹². W roku 1576 król Stefan Batory zezwolił na pobieranie opłat za przejazd przez bramę, co wiązało się z koniecznością zatrudnienia wrotnego. Budowa mostu murowanego spowodowała kolejne zmiany w architekturze budynku, których dokonano w latach 80. XVI wieku – przejazd bramy został przesklepiony, a następnie w latach 90. nakryty dachem gontowym¹³. Zmiany te całkowicie zatępiły gotyckie cechy budynku.

Według Henryka Gawareckiego w XV i XVI wieku nadzór nad Bramą Grodzką sprawował cech sukienników, który „nie tylko zaopatrywał ją w broń, ale pilnował też, by w nocy nikt nie mógł się przez nią wydostać z miasta. [...] W 1504 roku powszechne oburzenie wywołał postępek jednego z sukienników, który w nocy ośmielił się wypuścić z miasta podstarościego lubelskiego Andrzeja Lasotę”¹⁴. Fakt uważany był za naganny ponieważ według obowiązujących wówczas przepisów nawet król nie był władny otwierać bram miasta w nocy.

Na początku XVII wieku, na skutek podmycia wodą, runął fragment muru budynku. Wtedy przebudowano bramę w budowlę dwukondygnacyjną, nakrytą dwuspadowym dachem, równoległym do przejazdu. Od południowego wschodu przylegał do bramy dom wrotnego, z czasem przerobiony na miejskie stajnie¹⁵. Ówczesny wygląd budynku znamy z miedziorytu Abraham Brauna opublikowanego w dziele *Civitates or-*

bis terrarum, wydanym w Kolonii, w roku 1618, przez Geорга Hogenberga (rycina znajduje się w księdze VI, zatytułowanej *Theatri praecipuarum totius mundi urbium*).

W XVII wieku w Lublinie intensywnie uzupełniano i wzmacniano fortyfikacje oraz usypywano nowe szańce. Wtedy przebudowano też Bramę Grodzką, przekształcając przedbramie, nadbudowując korpusu i dodając renesansową attykę. W tym okresie – jak się wydaje – ponownie wrócono do drewnianego zwodzonego mostu, przerzuconego nad obniżeniem terenu, oddzielającym wzgórze zamkowe i staromiejskie¹⁶. Ówczesny wygląd budynku ukazany został na obrazie *Pożar miasta Lublina*, namalowanym około 1740 roku i znajdującym się obecnie w kościele oo. dominikanów. Malowidło dokumentuje pożar, jaki miał miejsce w Lublinie w 1719 roku. Widoczny na obrazie most drewniany prawdopodobnie niedługo po pożarze zawalił się i w jego miejsce ponownie wybudowano most stały, gdyż pod koniec XVIII wieku most przy bramie wzmiankowany jest w źródłach jako „zwany zwodzonym”¹⁷.

U schyłku XVIII wieku, na skutek bardzo złego stanu technicznego Bramy Grodzkiej, działająca w Lublinie Komisja Dobrego Porządku zwróciła się do króla Stanisława Augusta Poniatowskiego o sfinansowanie remontu obiektu. Wykonanie projektu zlecono architektowi królewskiemu – Dominikowi Merliniemu. Przebudowę przeprowadzono w roku 1785. Merlini zmienił bryłę bramy. Zrównał przedbramie i część główną, nakrył je wspólnym dachem dwuspadowym, przebudował parter, gdzie umiejscowił cztery sklepy otwarte do przejazdu: dwa większe po wewnętrznej stronie muru obronnego i dwa mniejsze po zewnętrznej stronie muru. Na piętrze zaprojektował od frontu jeden duży pokój i od tyłu mały, przedzielone sienią i kuchnią¹⁸. Architekt nadał budynkowi cechy klasycystyczne, zgodnie z panującym ówczesnie w Polsce stylem stanisławowskim, widoczne szczególnie w elewacji budynku od strony Starego Miasta: boniowanie pierwszych kondygnacji obu elewacji, prostokątne wykroje okien, prostokątny fronton z datą przebudowy i monogramem królewskim. Znacznie skromniej prezentuje się druga fasada bramy. Być może spowodowane było to faktem zrujnowania i zniszczenia Zamku, a w związku z tym z brakiem konieczności zapewnienia odpowiedniego widoku z zamku na bramę.

Brama wówczas nadal pozostawała budynkiem wolnostojącym. Merlini zmienił jej funkcję obronną na mieszkalno-handlową, co niewątpliwie wiązało się z faktem, że za Bramą Grodzką usytuowana była rozwijająca się dzielnica żydowska. Budynek idealnie nadawał się na punkt handlowy. W roku 1785, zawarto z mieszkającymi w Lublinie Żydami kontrakt naarendę w bramie czterech sklepów, z zastrzeżeniem: „aby handlami korzennymi, sukiennymi i galanterią



Fragment ulicy Kowalskiej, 1934, Stefan Kielsznia, fotografia
 (ze zbiorów Jerzego Kielszni, cyfrowa kopia w archiwum
 Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



Fragmety ulicy Kowalskiej, 1934, Stefan Kielsznia, fotografia
(ze zbiorów Jerzego Kielszni, cyfrowa kopia w archiwum
Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

żaden Żyd w tych sklepach nie zajmował się, ponieważ towarów tych jest dość w mieście chrześcijańskim¹⁹. Wkrótce poszerzono funkcję handlową budynku, przekształcając na sklepy stajnie miejskie, przylegające do bramy od strony południowej. Oba przesklepiono kolebkowo i otwarto do wnętrza bramy. Władze miejskie w dniu 1 stycznia 1787 roku wydały zezwolenie na ich otwarcie²⁰.

Kolejne zmiany w architekturze budynku miały miejsce w XIX wieku. W 1844 roku, w wyniku długotrwałego zaciekania dachu, podjęto decyzję o remoncie budynku. Przy okazji tego remontu nad przejazdem bramnym urządzono dwa mieszkania rozdzielone sienią, do których wchodziło się przez budynek przy ulicy Grodzkiej 21. W drugiej połowie XIX wieku bramę sukcesywnie nadbudowywano.

W roku 1866 władze miasta wystawiły Bramę Grodzką (wraz z przyległym od wschodu podwórzem, sklepem, drwalnią i kloaką) na licytację. Udało się ją jednak sprzedać dopiero 1/13 lutego 1873 roku, kiedy to w drodze kolejnej licytacji nieruchomość nabył Chaim Hersz Kleiman, który w 1879 roku zakupił również kamienicę przy ulicy Grodzkiej 21 i Grodzkiej 36²¹. Jak pisze Henryk Gawarecki:

Magistrat coraz mniej zainteresowany posiadaniem Bramy (dochodowość jej bowiem malała), sprzedał ją [...] za sumę 2500 rb [...] pod warunkiem, że Brama w razie potrzeby może zostać zburzona²².

O zburzeniu bramy myślano zresztą od początku XIX wieku. Sugerował to prezes Komisji Województwa Lubelskiego – Piotr Domański, a także Radca Stanu Jerzy Okołów²³. Plany jednak nie zostały zrealizowane, ponieważ brama była w dobrym stanie technicznym.

Stopniowa rozbudowa kamienic w latach 60. i 80. XIX wieku spowodowała, że Brama Grodzka przestała być budynkiem wolnostojącym. Bryła bramy od końca XIX wieku jest wynikiem scalenia bramy właściwej i przedbramia oraz włączenia budynku w ciąg przyległych kamienic. Ponieważ do rodziny Kleimanów należały budynki Grodzka 23 i 36A oraz Kowalska 19, możliwe było dowolne kształtowanie ciągów komunikacyjnych oraz łączenie lub rozdzielanie funkcji pomieszczeń wewnątrz bramy i budynków do niej przylegających. Całość posiadała numer policyjny 105²⁴.

Oprócz funkcji mieszkalnej budynku bramy, bardzo ważna była jego funkcja handlowa, co dobrze obrazuje fragment z książki Mejera Bałabana *Żydowskie miasto w Lublinie*:

Ulicą Grodzką kierujemy się teraz do Bramy Żydowskiej. Brama łączy się bezpośrednio z dwoma sąsiednimi domami i wraz z nimi stanowi całość. Jest bardzo stara, ale na początku XVIII wieku została przebudowana i połączona z sąsiednimi budynkami.

Już w bramie rozpoczyna się wartkie życie Miasta Żydowskiego. Widzimy tutaj małe sklepiki, w których można kupić wszystko. Mężczyźni i kobiety wystawiają na sprzedaż najrozmaitsze artykuły spożywcze i drobiazgi. Wejścia do domów, które łączą się z bramą z lewej i prawej strony, znajdują się w samym przejściu. Wchodzimy do lewej klatki schodowej i od razu gubimy się w gmatwaninie schodów, które prowadzą do góry, w dół i we wszystkie strony. [...] W Bramie Żydowskiej i w obu jej skrzydłach znajdują się sklepy, z których na ulicę wychodzą jedne drzwi i jedno okno. Nazywają się one sklepami klęcznikowymi, ponieważ pod oknem od drzwi znajduje się w sklepie klęcznik, ustawiony z tą myślą, aby podczas niepokoїв żyd mógł zamknąć drzwi i sprzedawać towary przez okno²⁵.

Na przełomie XIX i XX wieku nad przejazdem bramnym wybudowano niskie półpiętro, do którego był dostęp z pomieszczeń nad stajniami. Było ono oświetlone dużym koszowym oknem, umieszczonym w elewacji od strony zamku. Od 1913 roku budynek znajdował się w rękach licznych spadkobierców Chaima Kleimana – Salomona, Samuela i Aarona Kleimanów oraz Brandli Nisel, która odstąpiła swoją część Emilii Wertheim. W roku 1923 część nieruchomości nabyła Perla Goldberg²⁶. Na początku XX wieku nieruchomość miała numer hipoteczny 616 bądź 686, nadany dla całego kompleksu budynków²⁷. Budynek Bramy Grodzkiej nie posiadał wówczas i nie posiada do dziś własnego numeru, jest komunikacyjnie powiązany z kamienicami po obu stronach – Grodzka 21 i Grodzka 36.

Od połowy XIX wieku Brama Grodzka zaczyna pojawiać się w przewodnikach i publikacjach historycznych dotyczących Lublina. Jedną z najwcześniejszych tego typu wzmianek pojawia się w wydany w roku 1839 *Obrazie miasta Lublina* Seweryna Sierpińskiego, który odnotowuje budynek jednym zdaniem:

Brama Grodzka, o jednym pięttrze z piękną faciatą wystawiona razem z bramą Krakowską w 1342 roku, funduszem miasta, w roku 1785 zrestaurowana, jest własnością miejską, dawniej była w ciągu murów opasujących Lublin, na pięttrze są pomieszkania, na dole sześć sklepów Izraelickich²⁸.

Równie lakonicznie wzmiankuje bramę Władysław Kornel Zieliński w *Opisie Lublina*, opublikowanym w roku 1876:

Idąc w dół ulicą Grodzką przychodzimy do bramy Grodzkiej wzniesionej przez Kazimierza Wielkiego r. 1342, która przez odnowienie jej za Stanisława Augusta zupełną cechę swej starożytności utraciła. Przez bramę tę jeszcze w końcu zeszłego stulecia, wchodzi-

ło się na most zwodzony, łączący się bezpośrednio z ulicą Zamkową²⁹.

Z kolei Gracjan Wereżyński w *Historycznych pamiętkach miasta Lublina i Gubernii* z roku 1886 skupia się głównie na historii obiektu:

Brama Grodzka, jednocześnie postawiona z Bramą Krakowską, miała dawniej niską czworograną wieżę z blankami. Przednia jej część na wzór i podobieństwo [!] Bramy Krakowskiej, była zaopatrzona w strzelnice u góry. Restaurowana 1785 r. zmieniła swoją powierzchowność dawniejszą. Utraciła dawne cechy starożytności, przy jej przerobieniu. Nad nią bowiem urządzono mieszkania, a w niej na dole są sklepy, które Magistrat dawniej wydzierzawiał, a następnie cały ten budynek odsprzedał osobom prywatnym, które są dziś w wyjątkowym położeniu, bo mają własność, bez ziemi, zawieszoną w powietrzu, nad sklepieniem dawnej Bramy Grodzkiej. Łączyła się ona dawniej z Zamkiem Królewskim, przez most zwodzony, ponad fosą, który dopiero, w końcu wieku zeszłego, wraz ze zniszczonymi, upływem czasu murami fortecznymi, na dzisiejszy system wojenny bezpożytecznymi, zniesiony został³⁰.

Historii Bramy Grodzkiej dotyczy też obszerny fragment Maria Ronikierowa, w opublikowanym w 1901 roku *Ilustrowanym przewodniku po Lublinie*:

Brama Grodzka, wzniesiona wraz z murami miejskimi okalającymi stare miasto; za czasów Kazimierza Wielkiego całkowicie inny miała wygląd, łączył ją z zamkiem most zwodzony nad fossami pełnymi wody, zwieszający się, a przez podniesienie uniemożliwiający dostanie się do miasta, zamiast obecnych mieszkań miała strzelnice do obrony i zębate blanki u szczytu. [...] Wskutek wojen, oblężeń i pożarów brama Grodzka znacznie nadwyrężona chyliła się do upadku 1778 r. grożąc niebezpieczeństwem PP. Miłosierdzia, zamieszkałym przy kościele Św. Wojciecha. W 1785 r. miasto swoim kosztem naprawiło bramę Grodzką, a później most do niej prowadzący rozebrano i zastąpiono nasypem powstałym z gruzów rozebranych murów miejskich, urządzono mieszkania na bramie, zniesiono szczyt zębaty, a pokryta dachem straciła zupełnie starożytny charakter i dawny oryginalny wygląd, i wszystkie minionych wieków cechy³¹.

Poświęconą Bramie Grodzkiej wzmiankę – najprawdopodobniej pióra Józefa Czechowicza – znaleźć można też w szkicu zatytułowanym *Stary i nowy Lublin. Krótki przewodnik po mieście*, który ukazał się w kalendarzu na rok 1928 wydanym przez „Express Lubelski”:

Brama ta – kompleks murów starożytnych, obecnie zamieszkałych przez żydowski proletariat – ongiś zamykała miasto od strony Zamku żelaznymi bronami i mostem zwodzonym³².

Brama Grodzka jest też odnotowana w tekstach pamiętnikarskich i wspomnieniowych. Stanisław Krzesiński w tekście *Dwa wrażenia... czyli Lublin jakim był w roku 1827 i jakim jest w roku 1877* pisze nie tylko o samej bramie, ale również o jej najbliższemu otoczeniu:

Dalej już ciągnęła się ulica Grodzka różnej wielkości i starożytnej struktury zabudowana kamienicami, wdół się spuszczała i zakończona bramą tegoż nazwiska z wysokim dość piętrem, sklepami targowymi – i napisem na facjacie liczbami rzymskimi: r. 1785, a wyżej wieniec, otaczający okno okrągłe szczytowe, a nad nim korona królewska. [...] Za bramą zaczynało się miasto żydowskie brudne i niechlujne jak zwykle wszystkie tym podobne siedziby. Wprost bramy wiedzie ulica Zamkowa na górę, na której wznosi się Zamek czworogranny. [...] Pod górą zamkową, która się w niebardzo dobrym stanie znajduje i z której schodzić można w różnych kierunkach, rozłożone są ulice i uliczki zwane Podzamczem. Przeważnie zabudowane starymi ścieśnionymi drewnianymi i niechlujnymi domami. Ulice nadzwyczaj błotne i cuchnące, niebrukowane. Podzamcze dotykało aż do mostu na rzeczulce Czechówce, prowadzącego do Kalinowszczyzny³³.

Podobny charakter na opis Bramy Grodzkiej opublikowany we wspomnianej już książce Alfreda Döblina:

Jedna z ulic, Grodzka, sprowadza mnie w dół. Dookoła bawią się dzieci. Robi się kolorowo, bardzo ruchliwie; trafiłem do dzielnicy żydowskiej. Domy pomalowane na żółto i różowo. Nad ulicą wygina się brama, jaskrawoczerwona; w górze mieszkają ludzie. Kręcą się mężczyźni, kobiety, dzieci. To brama polecana mi jako cud piękności. [...] Widzę mieszkanie na łuku tej bramy, ludzi wyglądających przez okno, ludzi w domach obok! Obraz nędzy i rozpacz. I kto tu jeszcze śmie mówić o pięknie architektury. [...] Czuję gorzką radość na widok brudnego jaskrawoczerwonego tynku na tym dziele sztuki. Tak, tak wygląda życie. Ulica opada w dół, wąska i kręta, z mrocznymi kramami. Mija mnie truchtem stary nosiwoda³⁴.

Krzesiński i Döblin wyraźnie zaznaczają, że za bramą rozpoczynało się miasto żydowskie. Fakt ten miał z czasem coraz większy wpływ na symboliczne rozumienie Bramy Grodzkiej *alias* Żydowskiej jako punktu granicznego. Dla wielu mieszkańców Lublina była bramą do innego świata. Tak mówi o tym Julia Hartwig:



Fragment ulicy Kowalskiej, 1934, Stefan Kielsznia, fotografia
(ze zbiorów Jerzego Kielszni, cyfrowa kopia w archiwum
Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



Fragment ulicy Kowalskiej, 1934, Stefan Kielsznia, fotografia
 (ze zbiorów Jerzego Kielszni, cyfrowa kopia w archiwum
 Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

Najbardziej tajemnicze to były dla mnie okolice Bramy Grodzkiej, i właściwie te miejsca, które się odwiedzało tak rzadko, które były takie niezwykle. To działało na moją wyobraźnię³⁵.

Wspomnienie autorki *Błysków* obrazuje, że od końca XIX wieku, a szczególnie w okresie międzywojennym, brama stanowiła ważny punkt nie tylko w topografii, ale też na mentalnej i wyobraźniowej mapie Lublina. Była wtedy nie tylko przejściem pomiędzy Starym Miastem a rozpościerającą się wokół Zamku dzielnicą żydowską, ale otwierała również przejście w rzeczywistość z jakiegoś innego – egzotycznego, imaginacyjnego – świata. Jak powie o tamtych latach jeden ze świadków historii: „Grodzka Brama była takim miejscem z wyobraźni, jak nieraz pokazują w telewizji Tunezję, czy ośrodki Jerozolimy”³⁶. Specyfikę tej przestrzeni dobrze oddają wspomnienia innych przedwojennych mieszkańców Lublina, pamiętających bramę i obszar rozciągający się bezpośrednio za nią:

Z ulicy Grodzkiej wchodziło się w Bramę Grodzką, którą nazywano także Żydowską. Z tej bramy wychodziło się na duży most, brukowany kamieniami, tzw. kocimi łbami. Gdy przejeżdżał konny wóz po tym bruku, to po prostu głowę „urywało”. Z dwóch stron tego mostu znajdowały się sklepy, a niektóre z nich połączone były od razu z mieszkaniami. Z jednej strony tego mostu, przez całą jego długość, ciągnął się ganek i na tym ganku też znajdowały się sklepy i mieszkania³⁷.

Chodnik był wyłożony płytami cementowymi, a jezdnia była wybrukowana kocimi łbami. Woda deszczowa spływała rynsztokiem do kanału [...] tuż przed bramą³⁸.

za Bramą Grodzką to już była absolutna dzielnica żydowska i to było niesamowite wrażenie³⁹.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego w świadomości mieszkańców Lublina Brama Grodzka funkcjonowała nie tylko jako punkt graniczny, ale też jako miejsce wciąż zatłoczone, pełne ruchu i dynamicznego życia. Wielu świadków historii zapamiętało przede wszystkim handel jaki koncentrował się w bramie i jej okolicy. A także charakterystyczne dla tego miejsca smaki i zapachy:

Po bokach Bramy Grodzkiej były sklepy: szewc, sodówka i materiały włókiennicze. Wewnątrz bramy było pełno handlarzy, którzy sprzedawali „poncz” – pływały tam jabłka po lustrze wody, sprzedawali to na kubeczki i każdy zmęczony popijał i gasił pragnienie. Jeśli chodzi o przejście z bramy do dzielnicy żydowskiej, wyglądało to tak, jakby była jakaś procesja, tak

było dużo ludzi, że jeden o drugiego się ocierał. Nie było tak swobodnie przejść, ruch był niesamowity. W Bramie Grodzkiej były sklepy, dużo było handlarzy, nie było żadnego porządku, jeden chodził w lewo, drugi w prawo, jednym słowem, jakbym powiedział, że tam był taki a la bałagan⁴⁰.

W samej Bramie Grodzkiej były sklepy. Te sklepiki to były przeważnie bardzo małe, na jedną osobę. Nawet ta sodówka, która była to było wyjęte wszystko w zasadzie przed sodówką, a tak to był bardzo maleńki sklepik i bardzo wąski, bo przecież to nie było tak jak dzisiaj, że sklepy są olbrzymie, tylko to były klity, w których dwie, trzy osoby to już było bardzo dużo⁴¹.

Wszystko toczyło się na ulicy. Handel też. Były sklepy, kawiarnie, piwiarnie, ale na ulicy, tutaj w Bramie Grodzkiej po lewej stronie była sodówka, miała ją pani Arbuzowa, sprzedawała też jedno z pyszności – makagigi. Bajgli – nosiły w koszyku Żydówki. Zresztą na tej Psiej Górcie sprzedawały. Abubalecaj, bajgle. Żydówki zachwalały swój towar, nosiły go w dużych koszach, na sznureczkach⁴².

Niewielki rynek żydowski istniał także na placu przy zejściu na Szeroką i Kowalską, zaraz za Bramą Grodzką. Prowadzono tam dorywczy handel na rozwidleniu wielu ulic. Między innymi sprzedawano tam specyficzny tylko dla Lublina przysmak – bubelach. Były to babki gryczane, pieczone w specjalnych naczyniach, które jedzono na ciepło z masłem. Wypiekano je przy Grodzkiej, dwa domy przed Bramą Grodzką. Na placu tym sprzedawano także obwarzanki⁴³.

W tym czasie Brama Grodzka pojawia się na wielu zdjęciach, a także w dziełach malarstwa i grafiki powstałych do wybuchu II wojny światowej. Fotografowali ją artyści i fotoamatorzy, związani z lubelskim środowiskiem fotograficznym: Józef Czechowicz, Edward Hartwig, Stanisław Pastusiak, Wiktor Ziółkowski, a także fotografowie nieznani z imienia i nazwiska. Zdjęcia Bramy robili też przyjezdni artyści fotograficy – między innymi Jan Bułhak. Wśród malarzy i grafików warto wymienić: Juliusza Kurzątkowskiego, Konstantego Kietlicz-Rayskiego, Zenona Kononowicza, Kazimierza Wiszniewskiego, Mariana Trzebińskiego, Maksymiliana Brożka, Maksymiliana Gierymskiego, Jana Kantego Gumowskiego, Maję Berzowską, Leona Wyczółkowskiego.

Artyści ci utrwalali w swoich dziełach przede wszystkim bramę widoczną od strony Starego Miasta, ale wielu przechodziło również na drugą stronę, aby przyjrzeć się budynkowi i jego najbliższemu otoczeniu od strony Zamku i dzielnicy żydowskiej. Kilka zdjęć zostało wykonanych w przejściu bramy. Ukazują widok w stronę Zamku, wtedy jeszcze z dawną ulicą Zamkową i jej zabudową.

W okresie II wojny światowej Brama Grodzka znajdowała się na skraju wydzielonych z miasta gett – utworzonego 24 marca 1941 roku getta A, którego granica przebiegała między innymi wzdłuż ulic Kowalskiej i Krawieckiej, oraz w obszarze getta B, którego granica przebiegała wzdłuż ulicy Grodzkiej. Jak mówi jeden ze świadków historii:

I środkiem dosłownie Grodzkiej było ogrodzenie biegnące dokładnie do Bramy Grodzkiej i cała lewa strona to było getto. Przez bramę nigdy nie przechodziłem i chyba nikt nie przechodził wtedy, bo przez bramę bezpośrednio to wyjścia na tą stronę, gdzie jest zamek, nie było. Jedna brama wcześniej przed bramą, po prawej stronie, tam było wejście i klatka schodowa, którą schodziło się na Podwale⁴⁴.

W kwietniu 1941 roku z Bramy Grodzkiej z kamienic pod adresami Grodzka 21, 23, 34 i 36 wysiedlono mieszkańców. W budynkach tych zamieszkali pracownicy Judenratu.

W roku 1942 miał miejsce pożar dachu bramy, który spowodował powolną degradację budynku, opuszczonego po zakończeniu akcji likwidacyjnej getta w 1943 roku. Już po ustaniu działań wojennych osunęła się oficyna przylegających do bramy budynków, co z kolei spowodowało osunięcie się skrajnych oficyn kamienicy Grodzka 36A, a w konsekwencji uszkodzenie przylegających do bramy kamienic pod adresem Grodzka 23 i 25.

18 października 1944 roku Dział Inwestycji Wydziału Budownictwa Zarządu Miejskiego Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie zwrócił się do Przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej z wnioskiem o przekazanie miastu nieruchomości i natychmiastowy remont. W następnym roku, 22 marca, Konserwator Wojewódzki – Zygmunt Knothe, Konserwator Miejski – Ignacy Kędzierski i Kierownik Oddziału Zabytków Miasta – Henryk Gawarecki dokonali oględzin budynku, w wyniku których nakazano remont Bramy Grodzkiej i rozbiorę dwóch budynków do niej przylegających (chodzi prawdopodobnie o budynek przy ul. Grodzkiej 23). W roku 1945 zajęto się też stanem prawnym nieruchomości. 18 października Okręgowy Urząd Likwidacyjny zwrócił się do Wydziału Budownictwa Zarządu Miejskiego o oszacowanie wartości nieruchomości w związku z planowanym przekazaniem budynku w trybie dekretu, a 24 listopada Zarząd Miejski wystosował prośbę do głównego Tymczasowego Zarządu Państwowego przy Ministerstwie Skarbu w Łodzi o przekazanie Bramy Grodzkiej jako opuszczonego mienia pożydowskiego na własność miasta, co też niebawem nastąpiło⁴⁵.

W lipcu 1946 roku został zatwierdzony projekt odbudowy bramy, autorstwa inż. Henryka Zamorowskiego, a do końca roku nastąpił odbiór zabezpieczeń

obiektu (wykonanych przez firmę Leona Kosickiego), które dotyczyły głównie partii dachu, dodatkowo jednak miało zostać wykonane między innymi rozebranie „reszty muru ściany poprzecznej nad sklepieniem Bramy i oczyszczenie i wyklinowanie pęknięć w tym sklepieniu”⁴⁶. W 1948 roku spadkobiercy ostatniej właścicielki, Perli Goldberg, sprzedali budynek wraz z nieruchomością przy ulicy Grodzkiej 21 Janowi Kowalikowi. Pozostała część przypadła Ajzie i Lai Fernszendlik⁴⁷.

Co prawda projekt renowacji Bramy Grodzkiej został opracowany przez inż. Zamorowskiego w roku 1946 roku, ale kapitalny remont obiektu nastąpił dopiero w 1954, w związku z obchodami w Lublinie uroczystości z okazji X-lecia PRL i pracami budowlanymi prowadzonymi na terenie całego Starego Miasta. Zlikwidowano wówczas w Bramie wcześniejsze podziały traktowe i na pierwszym piętrze utworzono jedno pomieszczenie. W fasadzie dokonano zmian w postaci umieszczenia na cokołach waz klasycystycznych z kwiatonami, w elewacji tylnej, w związku z przekształceniem podziałów traktowych, usunięto okno zwieńczone łukiem koszowym. Po zakończeniu remontu obiekt oddano w użytkowanie Liceum Sztuk Plastycznych, które funkcjonowało tu do roku 1979.

Po roku 1979 w budynku miały swoje siedziby instytucje kultury: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Towarzystwo Kultury Teatralnej, Teatr Wizji i Ruchu, od 1981 Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice, od 1987 Lubelskie Studio Teatralne, a od 1988 Scena Ruchu. W roku 1990 Biuro Projektów Pracowni Konserwacji Zabytków przygotowało projekt techniczny adaptacji Bramy Grodzkiej oraz budynków przy ulicy Grodzkiej 21 i 36 na potrzeby Lubelskiego Studia Teatralnego. W roku 1991 formalny właściciel budynku, Jan Kowalik, sprzedał nieruchomość miastu Lublin. I wreszcie w roku 1992 w budynku Bramy Grodzkiej rozpoczął działalność Teatr NN, cztery lata później przekształcony w samorządową instytucję kultury Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

W czasie, kiedy Teatr NN pojawił się w Bramie Grodzkiej, jej budynek i przylegające do niego kamienice były jednymi z najbardziej zdewastowanych miejsc na terenie Starego Miasta. Stan techniczny obiektów i stopień degradacji substancji zabytkowej, spowodowany długotrwałym brakiem prac remontowych i zabezpieczających, groził katastrofą budowlaną. Obiekty wymagały kapitalnego remontu. Przełomowym momentem dla odbudowy siedziby Teatru NN było przeznaczenie w 1994 roku przez Urząd Miasta w Lublinie dotacji na remont i zabezpieczenie Bramy Grodzkiej oraz kamienicy Grodzka 21. Rozpoczęty w 1994 roku remont nie był jedynie zwykłą rewitalizacją. Był także kreowaniem przez Teatr NN nowej przestrzeni kultury, stopniowo wrastającej w lubelskie Stare Miasto. Odbudowa bramy była lekcją uczenia się, czym jest za-



1. Fragment ulicy Kowalskiej i Szerokiej, 1934. Fot. Stefan Kielsznia.
2. Fragment ulicy Szerokiej, 1934. Fot. Stefan Kielsznia.
Ze zbiorów Jerzego Kielszni, cyfrowa kopia w archiwum
Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



Fragment ulicy Szerokiej, 1934, Stefan Kielsznia, fotografia
(ze zbiorów Jerzego Kielszni, cyfrowa kopia w archiwum
Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

bytek i co oznacza wzięcie na siebie odpowiedzialności bycia jego gospodarzem:

Pierwsze lata [...] obecności w Bramie to najbardziej „heroiczny”, ale też romantyczny okres naszej aktywności. Z artystów stawaliśmy się wtedy animatorami. W ten sposób rozpoczęliśmy własną pracę u podstaw, a do tego trzeba było czegoś więcej niż tylko teatru. Stąd właśnie nasza droga od nieformalnej grupy teatralnej kontestującej rzeczywistość do własnej instytucji, która potrafiła w swoich działaniach złamać stereotyp dawnych tak zwanych placówek upowszechniania kultury⁴⁸.

Remont trwał do 2000 roku. Zakres prac remontowo-budowlanych objął Bramę Grodzką i kamienicę Grodzka 21 oraz połączone pierwsze piętro kamienic Grodzka 34 i 36. Obok prac remontowych i renowacyjnych od kwietnia 1999 zaczęto w Ośrodku realizować program „Odkrywanie Miejsca – Historia i Przyszłość Starego Miasta w Lublinie”, a odbudowa i przywracanie do życia Bramy Grodzkiej było istotnym krokiem w rozpoczęciu na przełomie XX i XXI wieku rewitalizacji całego obszaru lubelskiej starówki.

W czasie remontu nieprzerwanie prowadzona była działalność programowa – najpierw Teatru NN, a następnie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Organizowano „sesje, spotkania autorskie, wystawy, przedstawienia teatralne, projekcje filmów, koncerty”⁴⁹. Działania te miały swój wymiar społeczny, chodziło w nich o przywrócenie życia Staremu Miastu – bardzo wtedy zaniedbanemu i uważanemu przez lublinian za niebezpieczne. Ale był w tej bardzo ożywionej działalności także – jak pisze Tomasz Pietrasiewicz, twórca i dyrektor Ośrodka – „element poszukiwania swojego własnego, autorskiego programu”⁵⁰.

Ostatni remont budynku miał miejsce w roku 2008. Wtedy – w trakcie kładzenia nowej elewacji Bramy Grodzkiej – powstało zagrożenie katastrofą budowlaną. Konsekwencją tego było przeprowadzenie prac remontowo-budowlanych wzmacniających konstrukcję bramy. Konieczność przeprowadzenia tego remontu dała możliwość wmurowania w jedną ze ścian budynku „kapsuły czasu”, w której obok materiałów związanych z działalnością Ośrodka znalazły się aktualne informacje z życia miasta.

Kapitałny remont siedziby Ośrodka w latach 1992–2000 nie był zwykłym remontem, ale ratowaniem pamięci odcisniętej w konkretnym miejscu – w Bramie Grodzkiej. Tożsamość miejsca, jego historia i dziedzictwo stały się centralnym wątkiem w pracy Ośrodka. U podstaw przyjętego programu użytkowego dla remontowanych obiektów leżał sformułowany przez Tomasza Pietrasiewicza projekt „Pamięć – Miejsce – Obecność”, dotyczący istoty i korzeni miejsca, w którym znalazła się Teatr NN jako instytucja kultury:

Dla nas podstawowym elementem porządkującym to najbliższe otoczenie, stała się pamięć związana z miejscem, w którym się znaleźliśmy⁵¹.

W innym miejscu Pietrasiewicz dopowiada:

Zaczynając na początku lat 90. naszą działalność w Bramie Grodzkiej, my również nic nie wiedzieliśmy o historii lubelskich Żydów. Nie byliśmy świadomi tego, że olbrzymia, pusta przestrzeń po jednej stronie Bramy ukrywa Pamięć po mieście żydowskim; nie zdawaliśmy sobie sprawy, że Brama prowadzi do nieistniejącego miasta – żydowskiej Atlantydy. W miejscu, w którym przez lata były domy, synagogi i ulice, jest teraz wielki parking, nowe drogi i trawniki. Duża część tego terenu została pokryta betonową skorupą, razem z fundamentami dawnych żydowskich budynków, została schowana pamięć o tych, którzy kiedyś tu mieszkali. Nie da się zrozumieć historii Lublina bez tych pustych miejsc wokół Bramy⁵².

Obecność Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Bramie Grodzkiej, oznacza wzięcie odpowiedzialności za pamięć o nieistniejącym Mieście Żydowskim i jego Zagładzie. Program instytucji do dziś krystalizuje się wokół znaczenia słów: pamięć, miejsce, obecność/ odpowiedzialność, które tworzą symboliczne osie dla podejmowanych działań. Ośrodek od 27 lat gromadzi nośniki pamięci: fotografie, dokumenty, relacje świadków historii – zasoby, które nie tylko pomagają odtworzyć i zrozumieć zapomnianą i zaniedbaną przez lata historię zdarzeniową żydowskiego Lublina, ale są też bezpośrednio związane z pamięcią indywidualną i zbiorową. Zasoby dokumentalne stanowią repozytorium pamięci, dzięki któremu – niczym w Laboratorium Pamięci – tworzone są narracje o miejscach, ludziach i wydarzeniach. Pamięć świadków i dokumenty, nałożone na topografię miasta, układają się wielowymiarową, żywą mapę pamięci przedwojennego Lublina. W tej mapie mają swój fundament różne formy uobecnienia nieobecnego. Za ich sprawą w Bramie Grodzkiej, która jest „miejscem pamiętania”, można „zobaczyć” żydowski Lublin jak na dłoni – pomimo jego fizycznej nieobecności.

Najważniejsze związane z pamięcią przedsięwzięcia Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” to zwłaszcza: znajdująca się we wnętrzach Bramy Grodzkiej – od 1998 – wystawa-instalacja *Pamięć Miejsca*, projekt Archiwum Miasta, *Misteria Pamięci*, a wśród nich *Misteria Światła i Ciemności*, *Misterium Jedna Ziemia – Dwie Świątynie*, projekty-misteria *Światła w Ciemności* i *Lublin. 43 tysiące* oraz *Szlak Pamięci Lublin. Pamięć Zagłady*.

Dla współczesnej tożsamości Bramy Grodzkiej i budowania jej narracji bardzo ważne było spotkanie Tomasza Pietrasiewicza z prof. Władysławem Panasem,

który jako pierwszy zauważył i podkreślił, że Brama Grodzka była przejściem pomiędzy dwoma światami:

Magiczne miejsce. W Mieście jest takich kilka, lecz to ma szczególne właściwości. Znajduje się dokładnie na granicy dwóch odrębnych przestrzeni, dwóch radykalnie odmiennych światów. Jest punktem, w którym chrześcijańskie Miasto Górne styka się z żydowskim Miastem Dolnym. Graniczność jawi się więc jako podstawowa cecha Bramy. Z tego umiejscowienia bierze się cała jej niezwykłość⁵³.

Analizując wykonane przez Czechowicza fotografie, na których widnieje Brama Grodzka, pisal Panas w odniesieniu do struktury architektonicznej budynku:

Brama jest Bramą. Poeta sfotografował otwór Bramy, samo przejście przez Bramę. Otwór z jednej strony i otwór z drugiej strony. Można wejść z tej strony i można z drugiej. I tak na tych fotografiach przechodzą ludzie. Jednakowo otwarta z obydwu stron. [...] Dwukierunkowy, przechodni i tranzytowy otwór-szczelina objawił się Poecie jako istota tego miejsca⁵⁴.

I dalej:

Że Brama miała dla Czechowicza specjalne znaczenie, potwierdza jeszcze inne zdjęcie. [...] W jakiejś innej bramie, ale gdzieś tu blisko, stoi oparty o ścianę Poeta w bramie, w prześwicie, w wąskiej szczelinie [...] i zarazem na granicy ciemności i światła. W perspektywie, po drugiej stronie bramy tylko jasność. Dokładnie to samo mamy na obu fotografiach Bramy. Otwór i za nim światło, jasność. Przejście jawi się jako wyjście z ciemności⁵⁵.

Autor *Tajemnicy siódmego anioła* dostrzegł jeszcze jeden szczegół:

Wiadomo, że tak niezwykle miejsce jak Brama Grodzka musi posiadać rozmaite osobliwości, gdyż to one przecież stanowią o jego szczególnej magii, one tworzą jego specyficzny genius loci i z nich właśnie emanuje owa charakterystyczna aura, jaka go otacza. Tajemnica, o której tu mowa, dotyczy jednej z takich osobliwości [...]. Objawiła się nam podczas prac remontowych [...]. Tkwi w [...] najgłębszych (dosłownie) trzewiach [Bramy]. Zajmuje tam specjalne pomieszczenie, którego drzwi są stale zamknięte. Jest skałą osadową, jak się to fachowo określa, która stała się kamieniem węgielnym i fundamentem dla miejskich budowli. Wprawdzie stanowi kamień węgielny zaledwie pojedynczego węgla miejskiego, Bramy Grodzkiej, lecz jest on jednym, jaki się nam odsonił i mamy do niego dostęp. Stąd też reprezentuje sobą

cały niewidoczny fundament miasta. W dodatku, jakby tego było mało, z geologicznego punktu widzenia skała ta jest... opoką!⁵⁶

Brama Grodzka to miejsce o bogatej biografii. Jej fundamenty kryją symboliczny korzeń Lublina. Jest jednym z pierwszych budynków murowanych w mieście, którego strzegła i – jednocześnie – dawała do niego dostęp. Z czasem przestała pełnić funkcję obronną – stała budynkiem mieszkalnych, jednym z wielu zlokalizowanych na terenie Wzgórza Staromiejskiego. Dosłownie i w przenośni wtopiła się w swoje otoczenie. Od początku była i wciąż jest budynkiem o dwóch fasadach-twarzach. Jedna – od strony Starego Miasta – z klasycystyczną, zamkniętą i reprezentacyjną architekturą. Druga – od strony Podzamcza – upodabnia Bramę do zwykłej kamienicy, z zawsze otwartymi oknami i stojącymi przed nią ludźmi. W okresie międzywojennym budynek, zwany potocznie Bramą Żydowską, stał się miejscem granicznym, przejściem do innego świata. Świat ten zniknął całkowicie w czasie Zagłady, znamienne, że ostatnimi przed II wojną światową właścicielami Bramy była żydowska rodzina Kleimanów. Dziś Brama Grodzka to przestrzeń symboliczna, punkt osobliwy – palimpsest przeszłości, materialne echo dramatycznej historii, widomy ślad nieobecności, i zarazem miejsce żywej pamięci, miejsce pamiętania.

Przypisy

- ¹ *Potrzeba pamięci* (rozmowę z Władysławem Panasem przeprowadzili P. Król i S. J. Żurek), „Scriptores” 2008, nr 33, t. 1, s. 158.
- ² Z. Knothe, *Bramy miasta Lublina, z cyklu „Zabytki Lubelszczyzny”* (5), „Gazeta Lubelska” 1946, nr 355, s. 11.
- ³ *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-historyczna na zlecenie Zarządu Rewaloryzacji Zabytkowego Zespołu miasta Lublina*, oprac. J. Teodorowicz-Czerepińska, fot. i repr. A. Krzak, rys. B. Skibińska, Lublin 1983, mps., s. 13.
- ⁴ L. Bieńkowski, *Materiały do monografii Lublina: wilkierze XV–XVII w.*, Lublin 1928, s. 2.
- ⁵ *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-historyczna*, dz. cyt., s. 16–17.
- ⁶ J. I. Kraszewski, *Obrazy z życia i podróży*, t. 1, Wilno 1842, s. 83.
- ⁷ „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 211, s. 47.
- ⁸ Zob. A. Döblin, *Podróż po Polsce*, przeł. A. Wołkowicz, Kraków 2000.
- ⁹ *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-historyczna*, dz. cyt., s. 48.
- ¹⁰ J. Studziński, *Historia Bramy Grodzkiej*, w: *Brama*, red. J. Krupska, Lublin 1996, s. 12.
- ¹¹ H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie. Szkice z przeszłości miasta*, Lublin 1974, s. 46.
- ¹² Tamże, s. 23.
- ¹³ J. Studziński, *Historia Bramy Grodzkiej*, dz. cyt., s. 12.
- ¹⁴ H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie*, dz. cyt., s. 19, 22.



Fragmety ulicy Szerokiej, 1934. Fot. Stefan Kielsznia,
fotografia (ze zbiorów Jerzego Kielszni, cyfrowa kopia w archiwum
Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

- 15 *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-histeryczna*, dz. cyt., s. 24–25.
- 16 H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie*, dz. cyt., s. 23.
- 17 Za: J. Studziński, *Historia Bramy Grodzkiej*, dz. cyt., s. 12.
- 18 *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-histeryczna*, dz. cyt., s. 54.
- 19 Cyt. za: H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie*, dz. cyt., s. 86.
- 20 *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-histeryczna*, dz. cyt., s. 34.
- 21 Tamże.
- 22 H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie*, dz. cyt., s. 24.
- 23 Tamże, s. 85; zob. też: *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-histeryczna*, dz. cyt., s. 32.
- 24 *Grodzka 21 – historia miejsca*, [w:] *Biblioteka Multimedialna Teatru NN* (www.biblioteka.teatrnn.pl).
- 25 M. Bałaban, *Żydowskie miasto w Lublinie*, z rysunkami K. R. Henkera, przeł. J. Doktor, Lublin 2012, s. 87–88.
- 26 J. Studziński, *Historia Bramy Grodzkiej*, dz. cyt., s. 14.
- 27 *Grodzka 21 – historia miejsca*, dz. cyt.
- 28 S.Z. Sierpiński, *Obraz miasta Lublina*, Warszawa 1839, s. 69 (reprint: Lublin 2010).
- 29 W. Zieliński, *Opis Lublina jako przewodnik dla zwiedzających miasto i jego okolice*, Lublin 1876, s. 37.
- 30 G. Wereżyński, *Historyczne pamiątki miasta Lublina i Guberni*, Lublin 1886, rękopis, s. 28–29.
- 31 M.A. Ronikierowa, *Ilustrowany przewodnik po Lublinie*, cz. 1, Warszawa 1901, s. 207–208 (reprint: Lublin 2010).
- 32 S.C. [J. Czechowicz], *Stary i nowy Lublin. Krótki przewodnik po naszym mieście*, [w:] *Kalendarz „Express”*, Lublin 1928, s. 88.
- 33 S. Krzesiński, *Dwa wrażenia... czyli Lublin jakim był w roku 1827 i jakim jest w roku 1877*, „*Rocznik Lubelski*” 1958, nr 1, s. 237–238.
- 34 A. Döblin, *Lublin*, przeł. A. Wołkiewicz, „*Scriptores*” 2003, nr 1 (27), s. 151.
- 35 J. Hartwig, *Dzielnica żydowska – fragment relacji świadka historii*, [w:] *Biblioteka Multimedialna Teatru NN* (www.biblioteka.teatrnn.pl).
- 36 J. Błaszczak, *Brama Grodzka – fragment relacji świadka historii*, tamże.
- 37 Z. Lichtenberg, *Dzielnica żydowska – fragment relacji świadka historii*, tamże.
- 38 H. Jaworska-Klon, *Fragment relacji świadka historii*, [w:] *Archiwum Programu „Historia Mówiona”*, cyt. za: *Grodzka 21 – historia miejsca*, [w:] *Biblioteka Multimedialna Teatru NN* (www.biblioteka.teatrnn.pl).
- 39 E. Margulowa, *Dzielnice żydowskie – fragment relacji świadka historii*, tamże.
- 40 J. Błaszczak, *Brama Grodzka*, tamże.
- 41 J. Ossowski, *Stare Miasto – fragment relacji świadka historii*, tamże.
- 42 B. S. Pazur, *Życie się toczyło na ulicy – fragment relacji świadka historii*, tamże.
- 43 A. Szryft, *Dom rodzinny przy ulicy Szerokiej 40 – fragment relacji świadka historii*, tamże.
- 44 NN, *Fragment relacji świadka historii*, [w:] *Archiwum Programu „Historia Mówiona”*, cyt. za: *Grodzka 21 – historia miejsca...*, tamże.
- 45 *Akta dotyczące odbudowy i remontów Bramy Grodzkiej w Lublinie 1944–1950*, APL, sygn. 35/22/0/10/201.
- 46 *Brama Grodzka w Lublinie. Dokumentacja naukowo-histeryczna*, dz. cyt., s. 48.

- 47 J. Studziński, *Historia Bramy Grodzkiej*, dz. cyt., s. 14.
- 48 T. Pietrasiewicz, *Subiektywna historia Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, Lublin 2009, [w:] *Biblioteka Multimedialna Teatru NN* (www.biblioteka.teatrnn.pl).
- 49 Tamże.
- 50 Tamże.
- 51 Tamże.
- 52 T. Pietrasiewicz, *Odkrywanie miejsca – materialne i duchowe dziedzictwo kulturowe w działaniach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie*, „*Renowacje i Zabytki*” 2011, t. 39, nr 3, s. 129.
- 53 W. Panas, *Brama*, [w:] tegoż, *Magiczne miasto. Szkice i fragmenty lubelskie*, Lublin 2017, s. 5.
- 54 Tamże, s. 21.
- 55 Tamże, s. 21–22.
- 56 W. Panas, *Tajemnica Bramy Grodzkiej*, „*Gazeta Wyborcza*”, 7 czerwca 2001, nr 132, wyd. lubelskie, s. 5.



Brama Grodzka (widok od strony Starego Miasta), po 1942, autor nieznany, fotografia (ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

Z Ośrodkiem „Brama Grodzka – Teatr NN” jest jedno odnawialne zmartwienie, które zarazem jest niekłamaną radością: że ta nowatorska i dynamiczna instytucja kultury nie daje się sklasyfikować, i że zaskakuje projektami, których głębsze sensy, metasensy i konteksty stają się klarowne i czytelne dopiero w dłuższej perspektywie czasu i *post factum*, bo musimy do nich dojrzeć. Droga Tomasza Pietrasiewicza i założonego przez niego Ośrodka jest i naszą drogą, a przynajmniej też moją, wzbudza bowiem interakcje, coś istotnego odkrywa i porusza, drażni, stawia pytania i tezy, prowokuje, żąda deklaracji przyjęcia lub odrzucenia. Trudno być obojętnym wobec Pietrasiewicza, jest w nim coś niepokojącego, niemal demonicznego. Trzeba jednak przyznać wprost, że nasze widzenie świata, tutaj w Lublinie, a specjalnie widzenie tego świata, jaki nazywamy Lublinem, oraz naszego miejsca w tym świecie, od pewnego czasu krystalizowało się i weryfikowało oraz falsyfikowało – i dzieje się tak nadal – w dużym stopniu w relacjach z tym, co robił i robi Tomasz Pietrasiewicz. Nawet jeżeli czasami przychodzi się z nim nie zgadzać. Jakkolwiek by to brzmiało, w Ośrodku stworzonym i animowanym przez Pietrasiewicza jest duch pionierski, który wynosi podwórko lubelskie do roli *axis mundi*, przywołując wykraczające poza to podwórko kardynalne zasady hierarchizacji zdarzeń historycznych i rozumienia ważnych dla nas fenomenów kulturowych. Dlatego działania Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” warto widzieć w takich właśnie – szerszych, na swój sposób uniwersalnych – ramach, panoramach i perspektywach (sytuujących się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – ponad konkretem codziennych zajęć i prac Bramy). Od nich więc zaczęć, by w ten sposób wyraźniej pokazać rolę, znaczenie i wyjątkowość tych działań, a następnie opowiedzieć, jak do tego doszło, jakie były sprzyjające – lub nie – okoliczności oraz co się tu działo i teraz dzieje. Zobaczmy zatem fenomen Bramy najpierw z perspektywy najszerszej, która da wyobrażenie kluczowych kontekstów tego, o czym dalej będzie mowa.

Lublin 1944: mit zakłamania

Przesuńmy się więc w czasie aż do lipca roku 1944, kiedy to Armia Radziecka wkroczyła na tereny Lubelszczyzny, ogłoszono – przygotowany w Moskwie, z datą 22 lipca – Manifest Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, a Lublin stał się pierwszą stolicą powojennej Polski, siedzibą pierwszego polskiego rządu w postaci tegoż PKWN. Funkcję parlamentu pełniła Krajowa Rada Narodowa, prezydentem był jej przewodniczący, czyli komunista Bolesław Bierut pochodzący z Rur Brygidkowskich będących dzisiaj dzielnicą Lublina. Z czasem obraz lubelskich wydarzeń z przełomu lipca i sierpnia 1944 wykrystalizował się w swoisty mit założycielski PRL-u. Stał się też mitem współczesnej historii Lublina jako miasta „stołecznego”, od któ-

GRZEGORZ JÓZEF CZUK

Intymne obcowanie z nieobecnymi

rego bierze swój początek powojenna Polska. Mit ten ukształtował tożsamość kulturową miasta w pierwszym jego powojennym okresie i był powielany aż do początku lat 80., a nawet do przełomu roku 1989.

Okres obecności PKWN w Lublinie zwykło się nazywać Polską lubelską. W lipcu 1944 miasto było poligonem instalowania się w Polsce władzy komunistycznej pod sowieckim protektoratem, to oczywiście, ale zarazem ten sam lipiec był w Lublinie czasem przeżywania wolności, wielkich nadziei obywatelskich i patriotycznych na odbudowę kraju, tworzenia jego nowych wizji, a także niemal euforii środowisk kultury i odradzania się życia kulturalnego we wszystkich jego przejawach. Uzależnione od Rosji Sowieckiej oznaczało, jak się szybko przekonano, represje i terror, cenzurę oraz narzucenie „jedynie słusznych” kanonów twórczości. Nie zmienia to jednak faktu, że powojenna historia bodaj wszystkich dyscyplin kultury i sztuki oraz jej instytucji rozpoczyna się właśnie w „Polsce lubelskiej”. Lublin był wtedy rzeczywiście – przez kilka miesięcy – kulturalną mekką kraju, do której przyjeżdżali najważniejsi twórcy. Wielu z nich przypuszczało – i wprost to wyrażali – że chociaż Polska pozostanie teraz w orbicie geopolitycznych interesów sowieckich, to można będzie utrzymać lub wywalczyć dla kultury i twórczości przestrzeń swobody i niezależności, a ponadto kształtować kulturalne upodobania tych szerokich rzesz społecznych, które miały doczekać się awansu w nowych realiach politycznych. Jakże się mylili.

Dla samego Lublina i jego tożsamości historyczno-kulturowej termin „Polska lubelska” będzie przez dziesięciolecie oznaczać moment wyróżniony, „złote miesiące”, swoistą zasługę miasta w dziejach kraju i dla kultury polskiej oraz powód do dumy, że to właśnie Lublin był miastem stołecznym u progu odrodzenia powojennej Polski. Tymczasem, kiedy główne nurty kulturalnego życia wyzwalanego stopniowo kraju zaczęły przenosić się do Łodzi, Warszawy i Krakowa, a jednocześnie narastały represje stalinowskie, Lublin zmieniał się w miasto jeszcze bardziej prowincjonalne, niż był uprzednio. Zniszczenie środowisk ziemiaństwa



Uczestnik III Nocy Świętojańskiej, 19/20 czerwca 1999. Fot. Marta Kubiszyn, (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

i inteligencji, krwawa rozprawa z opozycją polityczną, represje wobec Kościoła i katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, napływ repatriantów oraz biedoty wiejskiej i małomiasteczkowej, brak środków na odbudowę obszarów zniszczonych w czasie wojny, wszystko to prowadziło do głębokiej degradacji Lublina jako aktywnego ośrodka regionu. Miasto stawało się kulturalną pustynią. Pomijano jego tradycje jagiellońskie, fałszowano historię, wymazywano z pamięci wielowiekową obecność w nim Żydów z ich różnorodnością kulturową i społeczno-polityczną, ignorowano problemy polsko-ukraińskie, głęboko zakorzenione w przeszłości. Lublin oraz jego szczątkowe elity i lokalnych kacyków nowego systemu stale niejako trzymano w szachu obrazem miasta, które jest wcieleniem zatechłej prowincji, niezdolnej do samoistnego rozwoju, skrępowanej wewnętrznymi układami, gdzie sytuację mogą poprawić jedynie interwencje centralnych „czynników”, odgórne działania kierowników narodu i partii.

Bierut przed Bramą Grodzką

Kiedy z początkiem lat 70. XX wieku „socjalizm siermiężny” Władysława Gomułki przekształcił się w „socjalizmu oświecony” Edwarda Gierka, a kraj otworzył się na wpływy Zachodu, kulturalny i społeczny status i wizerunek Lublina zmienił się niewiele. W tamtej dekadzie w wiodącym – i bardzo dobrym – tygodniku

„Kultura” nazwa Lublin pojawia się w tytule tylko raz, w numerze z 14 lipca 1974 roku, czyli na trzydziestolecie PRL. *Polska lubelska* – głosił tytuł artykułu wybitnego historyka, a w numerach kolejnych zamieszczono między innymi kalendarium i wspomnienia poświęcone odradzaniu się kultury w czasie „Polski lubelskiej”¹. Jak traktowano miasto, najlepiej świadczą wspomnienia Włodzimierza Sokorskiego opublikowane – pod tytułem *Ja przekonałem Tomasza...* – w „Kulturze” z 2 czerwca 1974². Sokorski wspomina obchody dziesięciolecia PRL, kiedy był ministrem kultury, a w jego relacji uderza ton protekcjonalizmu charakterystyczny dla wysokich partyjnych dygnitarzy:

Decyzją Partii i Rządu dziesiąta rocznica Polski Ludowej miała być obchodzona w Lublinie. Stanowiło to dla miasta poważne wyróżnienie, nie tylko w sensie podniesienia jego historycznej rangi, lecz także ze względów gospodarczych. Z inicjatywy Bolesława Bieruta i Józefa Cyrankiewicza postanowiono odbudować i oddać do użytku publicznego Lubelską Starówkę, uporządkować otoczenie Zamku, a sam Zamek, w którym od 1821 roku znajdowało się więzienie, przeznaczyć na dom kultury³.

Władze lokalne, poza komitetem partii, nie radziły sobie z inwestycją, ale Sokorski umiał wszystkim pokie-

rować i nawet przekonać Bieruta, żeby na razie, bo mało czasu, odbudować na dom kultury tylko jedno skrzydło zamku oraz otworzyć „zamurowaną szesnastowieczną kapliczkę”, czyli Kaplicę św. Trójcy, która – dodajmy – jest obecnie najważniejszym zabytkiem poświadczającym znaczenie Lublina na pograniczu Wschodu i Zachodu. 22 lipca 1954 roku na nowo zbudowanym placu pod zamkiem otwarto – o czym chyba już nikt nie pamięta – Pierwszą Ogólnopolską Wystawę Rolniczą (z prawdziwymi oborami i doświadczalnymi polami kukurydzy oraz ekspozycją kombajnów). We wspomnieniach nie ma nic o tym, kto wcześniej mieszkał na miejscu tego placu i w zniszczonych kamienicach na podzamczu, ani o tym, że komunistyczne więzienie karno-śledcze na zamku, gdzie rozstrzelano ponad 300 osób, zlikwidowano dopiero w styczniu 1954. W gazetach lubelskich publikowano zdjęcia z przygotowań, na nich pracujące tłumy wśród porządkowanych ruin i transparenty, choćby taki: „Niech żyje socjalistyczny Lublin, miasto Bieruta, Buczka i Józwiaka”⁴. W „Kulturze” uwagę przykuwa inna – bardzo symboliczna – fotografia z 22 lipca 1954 roku, przedstawiająca grupę osób na tle odrestaurowanej Bramy Grodzkiej, dzisiejszej siedziby Ośrodka stworzonego przez Tomasza Pietrasiewicza⁵. Oto na czele pochodu wojskowych i odświętnie ubranych cywili idą drogą do zamku: Aleksander Zawadzki (przewodniczący Rady Państwa PRL), Nikołaj Bułganin (minister obrony ZSRR, wcześniej pełnomocnik Sowietów przy PKWN), Konstanty Rokossowski (minister obrony narodowej PRL) i Bolesław Bierut. Fotografia ma jeden, z pozoru nieistotny, mocny punkt. Wyróżnia się na niej okno nad lukiem Bramy – jest otwarte. Wyobraźnia podpowiada więc, że może w tym mroku, który na fotografii przesłania to, co jest za oknem, ukrywa się – takie były czasy – agent KGB obserwujący wydarzenia... Dzisiaj za tym oknem znajduje się lustro. Odbija pustkę po dzielnicy żydowskiej, jej obraz przesyła do góry, w przestrzeń nieba – to dlatego ci, którzy patrzą z dołu na lustro w Bramie, widzą w nim światłość.

Robotnicy i artyści

A jednak powoli coś się zmieniło. W 1951 roku zmontowano w Lublinie pierwsze samochody, kilka lat potem rozpoczęto produkcję sławnego Żuka, niebawem Fabryka Samochodów Ciężarowych stała się największym zakładem regionu. Trzydzieści lat później wielkoprzemysłowa klasa robotnicza i inteligencja techniczna z tej i innych fabryk miasta zbuntują się przeciw partyjnej władzy. Lubelski Lipiec 1980 roku przejdzie do historii układającej się w dziejową klamrę, o której Norbert Wojciechowski – lubelski wydawca – powie, mając na myśli Lublin i Lubelszczyznę: „Na tym terenie komuna instalowała się w 1944 r. i stąd też wyszedł sygnał jej upadku”⁶. W roku 1944 powołano Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej jako ideową

przeciwwagę dla Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, z czasem jednak UMCS stał się miejscem narodzin świeckich środowisk kontestacji i opozycji, odgrywających rolę nie mniejszą niż te kręgi opozycyjne, które przez lata chronił i wspierał KUL. Dla nas – z przyjętej tu perspektywy – ważne są zwłaszcza te zjawiska, które świadczyły o autentycznych przeobrażeniach kultury, nowych tendencjach i postawach twórczych, w tym takich, które bardzo poważnie traktowały postulat związku sztuki ze społeczeństwem i przemianami współczesności. Zjawiska te bowiem potwierdzają, że istniała jednak jakaś ciągłość oporu wobec zniewolenia, jakaś potencjał wolności, która nie opuszcza kultury i sztuki nawet w bardzo opresyjnych czasach.

W latach 1957–60 działała w Lublinie awangardowa Grupa Zamek skupiająca malarzy. W latach 1964–72 zbudowano Osiedle im. Juliusza Słowackiego według projektu Zofii i Oskara Hansenów, opartego na idei Formy Otwartej. W roku 1966 w Puławach odbyło się I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców. Kilka lat później – w roku 1974 – Andrzej Mroczek objął kierownictwo zasłużonej dla sztuki współczesnej galerii Labirynt, należącej wtedy do Lubelskiego Domu Kultury. Plastycy, czy jak teraz się mówi: artyści wizualni, mieli wielki wpływ na wybiecie się miasta w kulturze ponad prowincjonalność. Wykreowali dla siebie przestrzeń wolności i rozwoju, przyciągali młodych. Ale to nie oni nadawali ten najważniejszy ton nowemu życiu kulturalnemu miasta, nie oni wykorzystali potencjał swobody w systemie PRL, aby poruszyć aż do buntu, nie oni ufundowali nową (na jakiś czas) mitologię kultury miasta. Wszystko to było zasługą teatru studenckiego.

Lublin teatru studenckiego

Równie dobrze taką funkcję mogła spełnić jakakolwiek inna dziedzina kultury, inna praktyka artystyczna, inne środowisko. Lublin nie posiada mocnych, trwałych i żywych tradycji w kulturze, do których mogłyby odwołać się buntownicze grupy i twórcy. Tutaj tradycję i mitologię trzeba sobie zbudować trochę jak na ugorze. Trzeba mieć rzeczywista siłę wewnętrzną i charyzmę, by się wybić i przekonać innych, że jest się na dziejowej fali wznoszącej, że to w nas wyraża się duch czasu i pragnienia ludzi wokół. Z drugiej strony, okoliczności sprzyjały: środowiska akademickie poczuły swoją wartość i odrębność, akurat powstał nowoczesny kampus UMCS z Chatką Żaka, czyli przestrzenią dla kultury, coraz silniej docierały nowe prądy kulturalne z Zachodu związane z ruchem kontestacji i kontrkultury młodego pokolenia wielu krajów Europy i USA.

Specyfiką polskiej kultury studenckiej w latach 70. i 80. XX wieku było działanie poprzez teatr i w teatrze. Teatr studencki stał się w tamtym czasie w Polsce formą wypowiedzi pokoleniowych, opisywania i poddawania krytyce rzeczywistości, szukania nowych idei.

Co więcej, studencki ruch teatralny odcisnął swe piętno również na teatrze repertuarowym, zawodowym. A Lublin w tym dziele zajmuje miejsce poczesne, bo był to złoty okres lubelskiej kultury studenckiej. Pierwszy teatr studencki o ponadtowarzystkim znaczeniu stworzył w Lublinie – w roku 1961, na UMCS – Andrzej Rozhin. Był to Teatrzyk Studencki Gong 7.30, który od roku 1964 działał już jako pamiętny Gong 2. Kiedy teatr świętował jubileusz dziesięciolecia, Maria Behczyc-Rudnicka dokonała w „Kamienie” statystycznego bilansu: przez dekadę Gong zagrał 500 spektakli dla 210 tysięcy widzów⁷¹! Wszyscy wspominają, że Rozhin był mistrzem scen wielkich i widowiskowych.

Tomasz Pietrasiewicz uczęszczał do zawodowej szkoły średniej i o teatrze nie wiedział nic, tym bardziej o studenckim i alternatywnym. W skromnym domu tematem rozmów nie była kultura. Już w podstawówce zdobył sobie – zasłużenie – opinię chuligana i złego ucznia, co zapowiadało, mówiąc eufemistycznie, że jego życie może potoczyć się w bardzo nieciekawym kierunku. Ratowały go książki. W domu książek nie było. Były w bibliotece. Wypożyczał je jakby potajemnie, bo paradoksalnie, jak się okazało, ten zły uczeń czytał najwięcej w klasie, w co koledzy nie chcieli uwierzyć, więc – wspomina – naśmiewali się, że oszukuje, wypożyczając książki, których później na pewno nie czyta. Czytał jednak dużo i coraz więcej. Najpierw dobrą, klasyczną literaturę. Czechowa, Bunina, Tolstoj, ale nie Dostojewskiego. Kafkę, Camusa, nawet Prousta. Czytanie nie przeszkadzało mu zarazem trochę boksować pod okiem samego Henryka Kukiera – trzykrotnego olimpijczyka, mistrza Europy. W ostatniej klasie podstawówki Pietrasiewicz ubierał pieniądze na książkę Michała Hellera *Wobec wszechświata*, która po latach dała mu impuls, by studiować fizykę na UMCS...

Andrzej Rozhin wyreżyserował 30 spektakli w teatrach studenckich i zanim w roku 1974 odszedł do teatru zawodowego, pozostawił Lublinowi coś szczególnie cennego: tradycję studenckich festiwali teatralnych. W roku 1966 odbyła się w Lublinie pierwsza z dziewięciu edycji Studenckiej Wiosny Teatralnej, festiwalu nazwanego z czasem Lubelską Wiosną Teatralną (a w ostatniej edycji również Warsztatami Młodego Teatru). Po odejściu Rozhina już zupełnie inni ludzie – i w opozycji do tradycji Gongu 2 – zaczęli od roku 1976 organizować w Chatce Żaka nowy festiwal: Konfrontacje Młodego Teatru. Dla następców Rozhina jego teatr i tworzone przez niego festiwale były w ostatecznym rachunku socjalistycznym sposobem kanalizacji niepokojów młodego pokolenia. Choć sami także musieli występować pod szyldem Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, to proponowali inną estetykę i metodę: teatralną pracę zbiorową, improwizowaną, eksperymentalną, świadome skażenie amatorstwem. Tworzyli spektakle kameralne, o oszczędnej sceno-

grafii, ale gwałtowne, nasycone emocjami, angażujące widza, krzykliwe, polityczne, głoszące moralny obowiązek bycia w opozycji do zbiorowości, która zniewala, do władzy, która kłamie i zabija, ukazujące człowieka szukającego oddechu i oparcia, niepewnego, czy Bóg istnieje. Bez cienia przesady można powiedzieć, że to właśnie liderzy teatrów alternatywnych – zwłaszcza Krzysztof Borowiec, Henryk Kowalczyk i Janusz Opryński – uczynili Lublin „zagłębiem teatralnym”.

Karnawał teatrów alternatywnych

W 1972 roku zadebiutował teatr Provisorium, w którym od 1976 roku, po zmianach personalnych, liderem i reżyserem został Janusz Opryński. W 1975 powstała Grupa Chwilowa, kierowana przez Krzysztofa Borowca, a w 1976 rozpoczął pracę teatr Scena 6 założony przez Henryka Kowalczyka. To pod koniec lat 70. właśnie w zespole Krzysztofa Borowca pojawił się – namówiony przez kolegę – Tomasz Pietrasiewicz. Jak wspomina po latach, początkowo nie za bardzo wiedział, o co chodzi ludziom z Grupy Chwilowej, ale go intrygowali, on zaś stał się im bardzo pomocny w sprawach technicznych i organizacyjnych, nie od razu podejmując wyzwania aktorskie i dopiero z czasem rozumiejąc, że teatr stał się jego przygodą życiową. W 1990 roku Pietrasiewicz i część jego kolegów postanowili się od Borowca uniezależnić, zakładając Teatr NN.

Nie sposób przywołać tu wszystkich tytułów licznych premier, opisać, gdzie i jakie spektakle, w tym na festiwalach za granicą, grały te trzy najważniejsze teatry, które powstały w Chatce Żaka. Dość może powiedzieć, że każdy z nich zdobył między innymi nagrodę Fringe First na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu. Trzeba też dodać, że teatralna potęga Lublina nie fundowała się jedynie na tej trójcy. Już w 1969 roku powstała Scena Plastyczna KUL Leszka Mądziaka, teatr całkowicie autorski i poniekąd autonomiczny, o własnej, oryginalnej i niepowtarzalnej stylistyce, grający z sukcesem na wielu prestiżowych festiwalach na świecie. W 1977 roku Włodzimierz Staniewski uformował swój zespół teatralny oraz autorski, poważany w świecie projekt znany dzisiaj jako Europejski Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, do którego wciąż pielgrzymują młodzi adepci teatru poszukującego z wielu krajów. Koniecznie wspomnieć trzeba również o Jerzym Leszczyńskim i jego Teatrze Wizji i Ruchu, będącym w swoim czasie jednym z najciekawszych zjawisk teatru eksperymentalnego, w którym podstawa środek wyrazu stanowiło ludzkie ciało...

Było coś wspólnego w dawnej Studenckiej Wiośnie Teatralnej i w nowych Konfrontacjach Młodego Teatru: bardzo liczna, młoda publiczność, która atakowała sale teatralne, publiczność podróżująca z festiwalu na festiwal, chłonna i zakochana w teatrze. Ta publiczność czuła znaczenie kultury, szukała w studenckim teatrze identyfikacji, nazwania i potwierdzenia nowych postaw, także społecznych. Z czasem teatr co-



1



2



3



4

1. Wnętrze Bramy Grodzkiej podczas remontu, 1996, autor nieznany
(z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

2. Remont Bramy Grodzkiej i ulicy Grodzkiej w 1996 roku (widok od strony Starego Miasta), 1996, autor nieznany,
(z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

3 i 4. Spektakl *Kosmosaga – naczynia wszechmiłości* Teatru Klinika Lalek podczas III Nocy Świętojańskiej, 19/20 czerwca 1999.
Fot. Marta Kubiszyn (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

teatrów mogły pozwolić sobie co najwyżej nieliczne firmy, przede wszystkim te wielkie, państwowe, nadzorowane z klucza politycznego. Walka artystyczna, walka o prawdę w teatrze i o publiczność, a więc o rząd dusz, a także o prestiż i honory nakładała się więc na walkę o pieniądze.

Znamienne, że Krzysztof Babicki – zawodowy reżyser z Gdańska, założyciel działającego do 1981 roku Studenckiego Teatru „Jedynka”, z uznaniem przyjętego na lubelskich Konfrontacjach Młodego Teatru – kiedy w roku 2000 został dyrektorem artystycznym Teatru Osterwy w Lublinie, liczył na dobrą współpracę z Konfrontacjami Teatralnymi i z dawnymi kolegami ze scen studenckich, wyrażając przy tym przekonanie, że dawny podział na teatr alternatywny i repertuarowy stracił już sens. Gdy opuszczał Lublin po 11 latach, nie krył zawodu:

Największą zgorą jest łączenie teatru zawodowego z amatorskim. Tak trochę jest w Lublinie, że amatorzy nazwali się alternatywą i udają zawodowców. To jest choroba tego miasta. (...) Dlatego cieszę się, że po mnie obejmie teatr w Lublinie reżyser dyplomowany (...), a nie ktoś, kto nazywa siebie szumnie reżyserem, a skończył jakąś polonistykę albo jakąś szkołę średnią i kurs letni za granicą. (...) A kto mówi, że widz nie liczy się w teatrze, powinien iść do psychiatry⁹.

Tak mit „zagłębia teatralnego” przechodził do historii kultury Lublina.

Nowe narracje: wielokulturowość i pogranicza

W ostatnich latach festiwal Konfrontacje Teatralne – jakkolwiek wciąż cenny i ważny – skurczył się i tak bardzo zagłębił w prezentacje eksperymentalnych nurtów teatru współczesnego (cennych niewątpliwie dla wysublimowanej publiczności), że ma już jedynie marginalny wpływ na ducha i tożsamość kultury miasta. Mit Lublina jako „zagłębia teatralnego”, który wyniósł miasto ponad lokalność i prowincjonalność kulturalną, zgasł i w jego reanimacji niewiele pomogło ożywienie teatralnej różnorodności Centrum Kultury poprzez udaną ekspansję rodzimych teatrów tańca współczesnego oraz zaproszenie artystów tej miary co Paweł Passini i Łukasz Wit-Michałowski. Zmienił się teatr, zmieniły się problemy, jakie porusza, zmieniło się jego środowisko i jego publiczność. Wielonurtowa działalność teatralna wciąż ma w Lublinie swoje stałe miejsce i renomę, ale mit „zagłębia teatralnego” na przestrzeni ostatnich dwóch dekad z wolna obumierał i ostatecznie przestał działać. Tymczasem od początku lat 90. pojawiały się nowe narracje, które miały potencjał formowania nowej tożsamości kulturowej miasta. Zimą 1989 roku ukazał się pierwszy numer kwartalni-

ka literackiego „Kresy” o bardzo sugestywnie zarysowanym programie, który tytułowe pojęcie łączył udanie z położeniem Lublina, lecz wpisywał je nie tylko w historię i geografę, ale także w dialog i spotkanie kultur i języków oraz bardziej nowocześnie – w odkrywanie wagi i sensu tego, co peryferyjne i marginalne, usytuowane z dala od centrum i mód, na swój sposób „kryzysowe”, bo ukształtowane na skutek wyeksploatowania wzorców kulturowych. Na łamach „Kresów” odbyły się ważne dyskusje diagnozujące kulturę społeczną, zapamiętane w środowiskach literacko-artystycznych kraju i wciąż przywoływane, a więc znaczące i żywe, mimo że po dwudziestu latach istnienia „Kresy” przestały się ukazywać. Z kolei lubelski „Akcent” na początku lat 90. podjął w obszernych numerach tematykę „pogranicza narodów i kultur”, przypisując Lublinowi rolę uprzywilejowaną jako współczesnemu miastu Pogranicza. W 1991 roku Jan Bernad i Monika Mamińska założyli – z inicjatywy uczonych i twórców z Lublina – Fundację „Muzyka Kresów”, której celem była prezentacja i badanie tradycji muzycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Wielkie znaczenie miały prace i działalność historyka prof. Jerzego Kłoczowskiego, dzięki któremu w Lublinie ma siedzibę Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej.

Geograficzno-historyczne determinanty Lublina, miasta Unii Lubelskiej, oraz dziedzictwo Jagiellonów, Rzeczypospolitej Obojga Narodów, wskazywano jako najważniejsze dla tożsamości kulturowej i potencjału kulturalnego miasta. Pojęcia „wielokulturowości”, „dialogu kultur” i „pogranicza kultur” stały się kluczowe w nowych narracjach, wchodząc na stałe do publicznego dyskursu humanistycznego. W tym kontekście ciekawe byłoby poszukanie odpowiedzi na pytanie, czy w lubelskim ruchu teatrów studenckich i offowych obecne były jakieś załączki tych nowych narracji oraz czy tworzący go artyści czuli wagę Holokaustu, który już niebawem miał stać się jednym z tematów najbardziej dręczących polskich twórców.

Znużenie teatrem

Teatr NN Tomasza Pietrasiewicza – powołany do istnienia w roku 1990 – wypada nazwać późnym dzieckiem karnawału teatru alternatywnego. Grupa nie sprawiała wrażenia schyłkowej, miała energię i poczucie wspólnoty, skoro postanowiła wybić się na niepodległość, ukonstytuować formalnie i podjąć pracę nad spektaklem, czyli wyrazić w scenicznej ekspresji własny program, swoje rozumienie tego, co tu i teraz. Ten pierwszy spektakl – zatytułowany *Wędrówki niebieskie* – Teatr NN pokazał 11 maja 1990 roku¹⁰. Pięć lat później – w czerwcu 1995 – zespół wystawił swoją piątą premierę: spektakl *Moby Dick* czyli *Biały Wieloryb*, który był zarazem ostatnim przedstawieniem z czasu przed powołaniem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Autorski teatr Pietrasiewicza nie krzy-

raz bardziej wskazywał tej publiczności drogę przejścia od kontemplacji sztuki do kontestacji rzeczywistości, a tym samym także do zanegowania mitu „Polski lubelskiej”. To, co działo się w studenckim teatrze Lublina, stawało się ważne także w szerszej perspektywie. Pod koniec lat 70. młody teatr alternatywny był już istotnym medium krytyki i kontestacji systemu społeczno-politycznego w Polsce. Aldona Jawłowska w swej głośnej książce *Więcej niż teatr* podkreśliła rolę teatrów studenckich – w tym lubelskich – w przemianach polskiej rzeczywistości, w dorastaniu do buntu⁸. Środowisko, które wykreowało Konfrontacje Młodego Teatru, wspomagało narodziny „Solidarności”, a w stanie wojennym działało w podziemiu. W odpowiedzi – z końcem roku 1983 – tworzone przez to środowisko teatry zmuszono do odejścia z UMCS. Chatka Żaka już nigdy nie odrodziła się jako ośrodek kultury tej rangi co kiedyś. Środowiska KUL także miały swoje problemy.

Przenoszone z miejsca na miejsce teatry jakoś zniosły represje z początku lat 80. i odżyły w drugiej połowie dekady, zapraszane często na festiwale za granicę. Żyły ze swoich spektakli, a w wymiarze towarzysko-kulturalnym należały do elity i same ją definiowały. Nowe wyzwania pojawiły się wraz z przemianami roku 1989, kiedy Polska stała się krajem wolnym, demokratycznym, wprowadzającym gospodarkę rynkową. Kończył się złoty wiek studenckiej kultury w Lublinie. Zmieniało się środowisko uniwersyteckie, niepostrzeżenie teatr stawał się dla publiczności studenckiej czymś obcym, a uczestnictwo w kulturze zjawiskiem albo trudno definiowalnym, albo banalnym. Z jednej strony czas ten przyniósł teatrom niezależnym korzyści w postaci swobodnego bonusu uwłaszczeniowego za zasługi w walce o wolność, bo małe z natury zespoły teatralne mogły teraz osiągnąć stabilizację, otrzymać etaty i wsparcie finansowe w miejskim Centrum Kultury, gdzie zostały przeniesione w roku 1991. Lecz nie każdy chciał poddać się rygorom etatu i planowania, nie każdy umiał z tego skorzystać, skoro wcześniej z zasady kontestowano instytucjonalizację i etatyzację twórczości. Z drugiej strony nowe czasy radykalnie zmieniły pole wartości, zakres celów i wyzwań, paletę emocji i niepokojów konstytutywnych dla teatru nazywanego kiedyś – nie bez racji – alternatywnym. W nowej rzeczywistości po roku 1989 pojęcie to stawało się nieadekwatne. Pytanie, przed którym stali ludzie teatru alternatywnego, było banalnie proste: o co walczyć w wolnym kraju, co kontestować, co wyrażać? Zwrócenie się ku tematyce uniwersalnej i fundamentalnej groziło zarzutem estetyzacji. Wiele zespołów myślało o pracy dla elitarniej publiczności, w izolacji od zgłębienia i tłumy, od zalewu sprawami codzienności, skoro przecież i tak swoje kameralne spektakle grali zazwyczaj w małych salach i nie frekwencję uważali za papierak lakmusa-wy wartości własnych poczynań.

Mit zagłębia teatralnego

Najlepiej w nowej sytuacji odnalazło się Provisorium Janusza Opryńskiego, który skupił się na adaptacjach wielkiej literatury. Ożywiając swój teatr jej problemami i wartościami, wypracował sobie pozycję teatralnego mędrca i osiągnął nie lada sukcesy nie tylko artystyczne. Sukcesy te przysły, kiedy podjął współpracę z aktorami Kompanii Teatr, silnymi doświadczeniem szkół teatralnych i praktyką zawodową, wrażliwymi na teatralny rygor i formę. Ich wspólna inscenizacja *Ferdynand* Witolda Gombrowicza z 1998 rzuciła na kolana publiczność i krytyków: zagrano ją 500 razy! Od tego czasu to przedsięwzięcia Opryńskiego mają teatralnie dominującą pozycję w lubelskim Centrum Kultury. Krzysztof Borowiec, którego już nie ma wśród nas, nigdy nie pogodził się z zasadami teatru jako instytucji i do końca bodaj jako jedyny pozostał artystą kontestującym. Henryk Kowalczyk wybrał własną drogę, wyniósł się z Centrum Kultury i poświęca się godnej podziwu i uznania pracy u podstaw, czyli edukacji teatralnej młodzieży.

Sukcesem Janusza Opryńskiego w nowych realiach kulturalno-społecznych było restytuowanie festiwalu teatralnego. To wtedy po raz ostatni tak skutecznie odwołano się do tradycji Lublina jako „zagłębia teatralnego”, zdobywając pieniądze na nowy lubelski festiwal – Międzynarodowe Konfrontacje Teatralne – którego pierwsza edycja odbyła się w roku 1996. Festiwal ustanowiono dzięki porozumieniu mającemu demonstrować trwałość tej tradycji i jej siłę, zawartemu przez teatry: Provisorium, Gardzienice, Scena Plastyczna KUL, Teatr NN oraz repertuarowy Teatr im. Juliusza Osterwy, zazwyczaj przez „alternatywę” krytykowany. Program poszczególnych edycji miał być budowany kolejno przez szefów tych teatrów, ostatecznie jednak po kilku latach Konfrontacje znalazły się pod zarządem wyłącznie Opryńskiego. Początkowo festiwal zachwycał i przyciągał, miał ogromną publiczność, był bogato relacjonowany w mediach lokalnych i centralnych, nic więc dziwnego, że odnosiło się wrażenie, iż teatr wciąż pozostaje podstawą kulturalnego wizerunku Lublina. Formacje wywodzące się z amatorskiego ruchu alternatywnego i offowego dobrze czuły się w Lublinie również dlatego, że w mieście działał – i wciąż działa – tylko jeden zawodowy teatr dramatyczny, otwarty co prawda na eksperymenty, ale pracujący w systemie repertuarowym i realizujący społeczną misję upowszechniania dramatu. Teatr Osterwy – bo o nim mowa – stawał się więc łatwym celem niewyszukanej krytyki, poprawiającej samopoczucie twórcom uważającym się za niezależnych, ale wykorzystywanej też jako argument w walce o sponsorów i splendory. Te konflikty stały się wyraźne, kiedy po okresie przemian ustrojowych wyklarował się system finansowania kultury lokalnej, oparty przede wszystkim na dotacjach władz samorządowych i centralnych, bo na sponsorowanie

czał, nie manifestował, nie wymachiwał sztandarami. Nie był polityczny ani publicystyczny, ale raczej egzystencjalny i poetycki. Przypominał, że trzeba wierzyć w człowieka. Koncentrował się na aktorze i jego opowieści. Widać było skąd, się wywodzi – surowa scenografia była jak certyfikat: stół, krzesło, może łóżko, okno, lustro; przedmioty-metafory: książka albo kartka papieru, walizka, zegar albo zabawka, futerał na instrument muzyczny, aktor w białej koszuli, w płaszczu z postawionym kołnierzem, stoi pochylony, zapatrzony w siebie i zarazem w dal, a z czarnej magmy wydobywa go krucha smuga światła reflektora i rzuca na ścianę dramatyczny cień. Do tego zawsze muzyka. Sala w zrujnowanej Bramie Grodzkiej wzmacniała przeżycia widzów. Pietrasiewicz szedł konsekwentnie dalej, redukował środki wyrazu, na scenie pozostawił tylko jednego aktora, jeden przedmiot, snop światła i muzykę. Można było odnieść wrażenie, że dalej już pójść się nie da. A jednak dało się. Trzeba było tylko usunąć z teatru „aktorstwo” i samą „teatralność”.

28 kwietnia 2001 roku Pietrasiewicz wrócił do teatru jednego aktora w wersji lekkiej, humorystycznej i zarazem wruszającej, muzycznej i służebnej, stanowiącej dopełnienie jego zainteresowań historią i kulturą żydowską. Tego dnia odbyła się premiera spektaklu *Był sobie raz* w wykonaniu Witolda Dąbrowskiego, który od zawsze jest w ekipie Teatru NN i Ośrodka, jest wpisany w Bramę, jakby był jej częścią, oraz z udziałem akordeonisty Bartłomieja Stańczyka. Kolejne urokliwe historie żydowskie, wzięte z literatury lub wprost z chasydzkich opowieści, zaadaptował i wyreżyserował Pietrasiewicz z udziałem innych muzyków (i instrumentów), a w 2007 roku rozpoczął cykl *Opowieści z Bramy*, w których występuje już tylko Dąbrowski (z gitarą).

W publikacji wspomnieniowej z okazji 20-lecia Teatru NN napisze Pietrasiewicz o początku lat 90.:

W tym czasie miałem już dość bycia artystą zatrudnionym na etacie i sprowadzania swojej aktywności tylko do teatru. Dlatego Teatr NN coraz bardziej angażował się w różne pozateatralne pomysły (...). To intuicyjne wyjście poza Teatr i próba zaistnienia w swoim otoczeniu nie tylko przez sztukę, okazało się bardzo oczyszczające i nadało naszej pracy nowy sens i perspektywę¹¹.

Trzeba jednak dodać, że powody odejścia Pietrasiewicza od teatru rozumianego czy to tradycyjnie, czy to jako „off”, są głębsze, i nieważne, czy już wtedy był on tego świadomy. Stałą się dla niego jasne, kiedy już na dobre zagłębił się w historię Bramy Grodzkiej. Dziś nie chodzi do teatru albo doprawdy bardzo rzadko. O teatrze rozmawia jedynie z niektórymi osobami, na przykład z Ewą Benesz, aktorką związaną z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego, współzałożycielką Puławskiego Studia Teatralnego, która w naj-

różniejszych miejscach, wędrując po Polsce i świecie, recytuje *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Jednakże teatr cały czas w Pietrasiewiczu tkwi. Wszystko, co robi, ma coś z teatru, z jego środków wyrazu i magii oraz ze sztuki scenografii, z teatralnej wizualności. Jest w tych działaniach zawsze rys na wskroś teatralny i bardzo charakterystyczny, by nie powiedzieć „pietrasiewiczowski”: szczególna synteza fizyczności i symboliczności, prostota i wyrazistość, precyzyjna logiczność, niekiedy nawet oschłość, by estetyka nie zdominowała przekazu.

Mimo że Teatr NN był częścią Centrum Kultury, Pietrasiewicz dostał zgodę na przeniesienie siedziby teatru – od września 1992 roku – do zrujnowanej Bramy Grodzkiej. Nie od razu stało się dla niego jasne, w jak symbolicznym znalazł się miejscu i że miejsce to określi już niedługo sens jego życia, a on stworzy tu instytucję kultury o pionierskim programie, jedną z najbardziej nowatorskich w kraju, niedającą się zasufladkować w standardowych kategoriach. Tymczasem przygotowywał spektakle, organizując jednocześnie wystawy i spotkania, jak w domu kultury, typowo, ale na najwyższym poziomie. Jeżeli zapraszał na spotkanie, to Andrzeja Seweryna, jeśli debatował o historii teatru, to na przykładzie Tadeusza Kantora, jak zapraszał na wyjazd, to do Schulzowskiego Drohobycza – bo to lubelscy zapaleńcy zorganizowali w roku 1992, który UNESCO ogłosiło Rokiem Brunona Schulza, pierwszą polsko-ukraińską konferencję poświęconą pisarzowi oraz wielką wyprawę do Drohobycza z udziałem najważniejszych polskich humanistów, filologów, kulturoznawców, artystów i pisarzy. Już wtedy Pietrasiewicz chciał być pionierem, chciał wyznaczać nowe azymuty i przecierać nowe szlaki. Wtedy też pozostająca w ruinie Brama Grodzka, w której funkcjonował na co dzień, zaczęła go prowokować i fascynować...

Pamięć, miejsce, obecność

W 1993 roku Tomasz Pietrasiewicz przygotował projekt „Pamięć – Miejsce – Obecność”, który był pierwszą kompleksową próbą wyprofilowania tożsamości Ośrodka jako instytucji wywodzącej się z ruchu teatralnego, ale od teatru odchodzącej, a zarazem szukającej innych idei i form działania niż typowa instytucja kultury. W swoim podstawowym wymiarze konceptualnym ten projekt-manifest sprzed niemal 25 lat wciąż zakreśla aktualne i perspektywiczne ramy działalności Pietrasiewicza. Intuicyjnie wydaje się prosty i oczywisty: miejsce naszej obecności, Lublin, znajduje się na pograniczu Wschodu i Zachodu, jest kapsułą pamięci, którą powinniśmy odkryć i zrekonstruować, nasycone jest historią wielokulturowych tradycji, współistnienia i konfliktów kultur, także ich zagłady, zarazem miejsce to zobowiązuje nas, abyśmy z jego przeszłości czerpali i swoją obecnością w kulturze manifestowali wpisane w nie uniwersalne wartości ludzkie. Tak nakreślony



5. Uczestnicy III Nocy Świętojańskiej, 19/20 czerwca 1999. Fot. Marta Kubiszyn (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

6. Spektakl *Kosmosaga – naczynia wszechmiłości* Teatru Klinika Lalek podczas III Nocy Świętojańskiej, 19/20 czerwca 1999. Fot. Marta Kubiszyn (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

7. Remont kamienicy przy ul. Grodzkiej 21, 1996, autor nieznany (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

projekt tylko wydaje się prosty: w istocie jest wyjątkowo złożony, a realizowanie go wymaga wytrwałości, odpowiedzialności i odwagi, skoro zdamy sobie sprawę – po pierwsze – z tego, że nie ma jednej, powszechnej pamięci, oraz – po drugie – jak bardzo i nieustannie pamięć podlega manipulacjom i zafalszowaniom. Wy różnikiem Ośrodka jest to właśnie, że w swoich przedsięwzięciach nie tylko zwraca uwagę na spustoszenia w pamięci zbiorowej wywołane następstwami II wojny światowej i okresem komunizmu, nazizmem i nacjonalizmem, ale prowadzi też takie działania, u podstaw których leży przekonanie, że powinnością obywatelską dzisiejszych lublinian jest przywracanie pamięci o blisko 700-letniej obecności Żydów w historii i kulturze miasta, a także upamiętnianie ofiar Holokaustu oraz tych, którzy byli Sprawiedliwymi, bo w historię Lublina wpisane są również te dwa – jak czytamy w programie – „skrajnie różne doświadczenia tak bardzo charakterystyczne dla losów współczesnej Europy”¹².

Jest kilka wykładni horyzontów problemowych i celowych programu „Pamięć – Miejsce – Obecność”. Ta najszersza ma wymiar międzynarodowy, nawiązuje do zniewolenia komunistycznego Europy Środkowo-Wschodniej oraz do innych zagrożeń wolności i godności człowieka, a wyraża się w animowanej przez Ośrodek międzynarodowej współpracy twórców naszej części kontynentu (kiedy program powstawał, tuż po rozpadzie ZSRR, chodziło przede wszystkim o wymiany wystaw, spotkania i debaty oraz publikacje). Jest też wykładnia edukacyjna – adresowana do szkół, przekładająca się na ich aktywne uczestnictwo w kulturze. Istnieje również wykładnia miejska i regionalna, która wyraża się w opracowaniu tego, co decyduje o wyjątkowości Lublina i Lubelszczyzny, o swoistości historyczno-kulturowej miasta i regionu. Na tę swoistość składają się poprzeplatane i często słabo dziś rozpoznane wątki: kultura żydowska, która tu kwitła i została unicestwiona, bolesne dziedzictwo Majdanka, wieloaspektowa rzeczywistość spotkania kultur, tradycja pogranicza w całej jej złożoności i moralnej dwuznaczności, a także samo miasto w jego wielu aspektach – od architektury i przemysłu po literaturę i legendy.

Działalność Ośrodka z latami nabierała tempa i rozmachu. Samo wymienienie najważniejszych przedsięwzięć zajęłoby sporo miejsca, a i tak powiedziałoby niewiele, bo realizowane projekty nawiązywały do siebie nawzajem, jedne działania generowały kolejne i wzbogacały się poprzez nowe pomysły, łączyły się w większe całości, także dzięki zastosowaniu nowych mediów. Niech przykładem będzie Józef Czechowicz, który pomaga Pietrasiewiczowi zaglądać w labirynty miasta i odczytywać ich nie zawsze jawne sensy. Projekty czechowiczowskie pokazują, jak działa strategia generowania nowych pomysłów i ich fabularyzacji. W roku 2001 – w urodziny poety, przypadające 15 marca – zaproszeni goście odczytali po raz pierwszy *Poemat*

o mieście Lublinie Czechowicza i opowiedzieli o tym, czym dla nich jest Lublin. Wydarzenie to ponawiane jest teraz co roku. W nocy z 13 na 14 lipca 2003 po raz pierwszy zorganizowano spacer opisaną w *Poemacie* trasą, wiodącą z dawnej dzielnicy Wieniawa na wzgórze Czwartek. Również to wydarzenie powtarzane jest co rok (w noc lipcowej pełni Księżycy, bo właśnie w taką noc bohater utworu Czechowicza przemierza Lublin), a uczestnicy spaceru otrzymują bibliofilskie wydanie *Poematu* wydrukowane na starych maszynach w Domu Słów, który jest filią Ośrodka. Od roku 2008 Ośrodek przyznaje honorową Nagrodę Poetycką „Kamień”, wręczaną w czasie Festiwalu Miasto Poezji, w swojej nazwie nawiązującą do tytułu debiutanckiego tomiku poezji Józefa Czechowicza, wydanego w Lublinie w roku 1927. A kto by chciał, ten dzięki cyfrowym i sieciowym działaniom Ośrodka może wybrać się z Czechowiczem na spacer po mieście poety, który odbyć można w różnych wymiarach rzeczywistości wirtualnej.

Brama: odbudowa miejsca i kreacja mitu

Pietrasiewicz miał i ma szczęście do ludzi. W latach 1985–90 działał w niezależnym wydawnictwie Fundusz Inicjatyw Społecznych razem z Pawłem Bryłowskim i Andrzejem Peciakiem. Drukowali znaczki dla Poczty Solidarności i książki. Paweł Bryłowski, prawnik i polityk, w latach 1994–98 był prezydentem Lublina. Dobrze znał i cenił działania Pietrasiewicza, ufał mu, dlatego zdecydował się wyremontować Bramę Grodzką, najpierw wykupując dla miasta prywatne udziały we własności obiektu, a potem powierzając Pietrasiewiczowi funkcję tak zwanego „inwestora zastępczego”. Remont rozpoczął się w 1994 roku, objął Bramę i rekonstrukcję przylegającej do niej kamienicy przy Grodzkiej 21. Przed remontem ta część ulicy Grodzkiej wyglądała strasznie, nawet upiornie, budynki odrapanne i brudne, chodnik nierówny i dziurawy, infrastruktura techniczna w rozpadzie. Po zmroku nikt nie chciał tędy chodzić. Na ogrodzeniu Grodzkiej 21 tabliczki lapidarnie informowały, że budynek grozi zawaleniem, co było jak najbardziej możliwe, skoro nie miał części dachu i tylnych ścian. Po czterech latach podstawowy remont zakończono, inne prace trwały jeszcze do roku 2000. Niezwykle musiał mieć Pietrasiewicz doświadczenia i przeżycia, budując – mówiąc nie do końca metaforycznie – swój dom, swoją przestrzeń działania, porównywalne tylko z tym, czego doświadczał Włodzimierz Staniewski, uparcie i skutecznie dążący w Gardzienicach do przekształcenia dawnego zespołu pałacowego w nowoczesne centrum artystycznego eksperymentu i pracy teatralnej. Obie te instytucje – dodajmy – jakkolwiek nieporównywalne, osiągnęły sukces o międzynarodowym znaczeniu.

Prezydent Paweł Bryłowski jako pierwszy zarządca miasta po roku 1989 zmienił radykalnie jego oblicze:

zbudował deptak, wyłączając w tym celu część Krakowskiego Przedmieścia z ruchu samochodowego, oraz przywrócił życie Staremu Miastu, modernizując infrastrukturę podziemną i remontując jego najważniejsze ulice oraz część kamienic. Dzięki jego decyzjom Stare Miasto stało się znowu sercem Lublina. I to Bryłowski właśnie doprowadził do wydzielenia Teatru NN z Centrum Kultury, a następnie przekształcenia go w nową miejską instytucję kultury o nazwie Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, o czym zdecydowano na sesji Rady Miasta 26 marca 1998 roku.

Takie jest DNA Ośrodka: wywodzi się z Teatru NN, wyrosłego z kultury studenckiej i alternatywnej, z nurtu sprzeciwu i walki o nową Polskę, a działa w miejscu, którego historia i symbolika w szczególności wpisana jest w dzieje miasta i jego kulturowej tożsamości.

O ile dzięki Pawłowi Bryłowskiemu Ośrodek znalazł siedzibę, którą sobie odbudował, o tyle na fundamenty jego programu i pogłębione rozumienie sensu własnej działalności największy wpływ miał prof. Władysław Panas, teoretyk literatury z KUL, wybitny badacz twórczości Brunona Schulza, znawca kultury i literatury żydowskiej, promotor dzieła Józefa Czechowicza, uczestnik debat kulturowych tamtych czasów oraz – jak zwykle się podkreślać – twórca nowej mitologii Lublina. Panas pilnie obserwował nowe zjawiska w kulturze, włączał się w dyskusje, wspierał wiele inicjatyw swoim autorytetem, wiedzą i pomysłami – oraz osobistym zaangażowaniem. Obaj, Panas i Pietrasiewicz, znaleźli się w Lublinie przez przypadek. Pierwszy dlatego, że to KUL przyjął go na studia, kiedy w marcu 1968 roku został usunięty z poznańskiego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza za udział w manifestacjach antyrządowych. Drugi jest synem wojskowego, który do Lublina został skierowany służbowo.

W 1996 roku Władysław Panas napisał swój pierwszy tekst o Lublinie, zatytułowany *Brama* i opublikowany w „Kontekstach”¹³. Esej ten dotyczy jednego z ikonicznych miejsc Lublina. Wzniesiona w 1342 roku Brama Grodzka pierwotnie stanowiła element średniowiecznego systemu obwarowań miasta, obecna jej forma ukształtowała się w roku 1785. Lubelskie Stare Miasto z ulicą Grodzką – łączącą dwie Bramy: Krakowską i Grodzką – zachowało swój oryginalny urbanistyczno-architektoniczny kształt, oryginalna jest też znaczna część substancji staromiejskich budowli, natomiast całkowicie zmieniała swój charakter część miasta bezpośrednio za Bramą Grodzką (oprócz zamku ulokowanego na sąsiednim wzniesieniu). Ta część to teren dawnej – rozległej, zróżnicowanej w zabudowie – dzielnicy żydowskiej. Większość jej mieszkańców zginęła w Holokauście, a samą dzielnicę zniszczono w czasie wojny, po wojnie zaś – we wspomnianym wyżej 1954 roku – zupełnie ją przebudowano, niemal całkowicie zacierając ślady po jej dawnych mieszkańcach.

Esej *Brama* stał się dla Ośrodka manifestem ideowym, rodzajem powtórnej lokacji Bramy Grodzkiej, lokacji kulturowej o wymiarze symbolicznym, a ponadto kreślił sens i kierunki podejmowanej przez Ośrodek działalności. Opisywał nie tylko fizyczność Bramy Grodzkiej, architektonicznej budowli z mniej lub bardziej zbadaną i spopularyzowaną historią, opisywała również wielowarstwowy system symboliczny, w jakim można i trzeba figurę-zjawisko Bramy Grodzkiej rozważać. Tekst zaczyna się tak:

Magiczne miejsce. W Mieście jest takich kilka, lecz to ma szczególne właściwości. Znajduje się dokładnie na granicy dwóch odrębnych przestrzeni, dwóch radykalnie odmiennych światów. Jest punktem, w którym chrześcijańskie Miasto Górne styka się z żydowskim Miastem Dolnym. Graniczność jawi się więc jako podstawowa cecha Bramy¹⁴.

Nikt wcześniej w taki sposób o Lublinie nie pisał. Panas łączył bowiem topografię fizyczną z mityczną. Analizując fenomen Bramy, wskazywał na swoistość jej położenia między centrami dwóch kultur i religii współtworzących Lublin. Po stronie chrześcijańskiej, w centrum Starego Miasta, jest to przestrzeń znana współcześnie jako plac Po Farze, czyli teren, gdzie niegdyś stał farny kościół pod wezwaniem św. Michała Archanioła, najstarsza chrześcijańska świątynia, wpisana w historię Lublina między innymi za sprawą fundacyjnej legendy o Leszku Czarnym. Po stronie Miasta Żydowskiego, w miejscu po dzielnicy żydowskiej, znajduje się obecnie – o czym była już tu mowa – zbudowany w stalinowskich czasach plac Zamkowy, który Panas nazywa w *Bramie* placem Oko Cadyka. Nazywa tak dlatego, że niegdyś przebiegała tam ulica Szeroka, gdzie pod numerem 28 mieszkał jeden z liderów ruchu chasydzkiego, cadyk Jakub Izaak Horowitz (1745–1815), zwany Widyżącym z Lublina, który chciał przyspieszyć nadejście Mesjasza, o czym pisze Martin Buber w swojej głośniejszej książce *Gog i Magog. Kronika chasydzka*.

Od nocy świętojańskiej do Akademii Obywatelskiej

Wszystkie programy Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” – bardzo różnorodne i często nowatorskie – mają wyraźne wspólne mianowniki.

Jednym z najważniejszych jest dokumentowanie Lublina i regionu oraz różnego rodzaju działania z dokumentem – dokumentowanie rozumiane jako rzemiosło i jako sztuka. Zaczynano od spotkań z filmem dokumentalnym i reportażem radiowym, od zbierania relacji mówionych, druków i fotografii w postaci Wielkiej Księgi Miasta. Dzisiaj tylko same zbiory działu Historia Mówiona zawierają ponad 4 tysiące godzin nagranych relacji 2300 „świadków historii” (ponad 15 tysięcy fragmentów tych relacji jest dostępnych w wersji

online w witrynie Ośrodka), a dokumentowanie dla Ośrodka to również porządkowanie historii, kalendaria i ikonografia, także w cyfrowej wersji 3D.

Drugim tego rodzaju mianownikiem jest badanie najbliższego otoczenia i jego tradycji oraz działania w „bliskiej” przestrzeni publicznej (na początku był to zwłaszcza obszar ulicy Grodzkiej i Starego Miasta). W 1999 roku otwarto w Bramie Grodzkiej wielką, czynną dwa lata, stałą wystawę *Portret Miejsca* (obecnie jest tu wystawa *Lublin. Pamięć Miejsca*), w której połączono ikonografię, dokument dźwiękowy i filmowy z materiałami literackimi, by pokazać miasto z okresu międzywojennego jako miejsce, gdzie spotykają się różne narody, religie i obyczaje. Wystawa wiodła przez labirynt pomieszczeń Ośrodka do przestrzennej, modelarskiej makiety Starego Miasta i Podzamcza, wykonanej w skali 1:250. Po raz pierwszy tak obrazowo pokazano w Lublinie, jak miasto wyglądało przed II wojną światową i jaka była jego nieistniejące już dzielnica żydowska. Po przejęciu przez Ośrodek w 2005 roku 280-metrowej Trasy Podziemnej na Starym Mieście, umieszczono tam makiety ukazujące rozwój przestrzenny miasta od VIII wieku oraz ruchomą makietę Wielkiego Pożaru Lublina w roku 1719. Kolejne makiety rozwoju przestrzennego miasta Ośrodek wykonał już w technologii 3D i udostępnił w internecie w ramach projektu „Lublin 2.0 – interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”.

Kolejnym wspólnym mianownikiem prac Ośrodka są – ważne i widowiskowe – działania w przestrzeni miejskiej. Już pierwsze takie działania nie pozostawiały wątpliwości, że ekipa z Bramy Grodzkiej podejmuje nietuzinkowe przedsięwzięcia, nie boi się nowych pomysłów i rozwiązań. 29 września 1997 na placu Zamkowym zaprezentowano widowisko-oratorium *Poemat o mieście Lublinie* – z muzyką skomponowaną przez pochodzącego z Lublina Krzesimira Dębskiego do słów Józefa Czechowicza – wykonane przez Filharmonię Lubelską, zespół In Corpore oraz wybitnych solistów, z finałem w postaci pokazu pirotechniczno-światelnego. W tym samym roku Ośrodek zaprosił po raz pierwszy lublinian na Noc Świętojańską, widowisko plenerowe na ulicy Grodzkiej. W zaproszeniu zapowiadano magiczne zjawiska i słowa dotrzymano: na Bramie Grodzkiej pojawił się Jasza Mazur, bohater *Sztukmistrza z Lublina* Icchaka Bashevisa Singera, a ulica Grodzka zmieniła się w scenę, na której muzykę wywodzącą się z tradycji żydowskiej grała fenomenalna grupa Kroke, zaś melodie huculskie wykonywał najslawniejszy znawca tej muzyki Roman Kumlyk i jego kapela Czeremosz. Trzy edycje tego widowiska zaskoczyły, każda inaczej, mozaiką różnych tradycji, łączeniem ludycznych motywów z magicznymi, muzyczności z teatralnością i wizualnością, czarując publiczność i gromadząc tłumy.

Inny jeszcze ze wspomnianych wspólnych mianowników najlepiej określa pojęcie „edukacji obywatel-

skiej”, a najbardziej wyrazistym projektem wcielającym w życie ten wątek działań Ośrodka była „Akademia Obywatelska” (działająca w latach 2005–08) i wydawana przez nią „Gazeta Obywatelska. Opornik”. Impuls do powstania „Akademii Obywatelskiej” dały obchody 25. rocznicy wydarzeń Lubelskiego Lipca 1980, czyli strajków lubelskich, spośród których do rangi symbolu urosł strajk lubelskich kolejarzy. Ośrodek zaproponował wtedy niezwykle sposób uczczenia tej rocznicy w postaci projektu „wagon.lublin.pl”, w ramach którego kilkunastu młodych ludzi podróżowało przez miesiąc wagonem kolejowym z Lublina do Gdańska, śladami wydarzeń lata roku 1980, przypominając powstanie „Solidarności”, pytając o znaczenie przemian, jakie zapoczątkowała, i prowadząc w kolejno odwiedzanych miastach w całej Polsce działania edukacyjne, animatorskie i dokumentacyjne.

Był to przełomowy moment dla Ośrodka, który wtedy rozszerzył zakres swoich historyczno-kulturowych zainteresowań, włączając do swojej misji badanie i popularyzację najnowszej historii Lublina. W 2007 częścią Ośrodka stała się dawna Izba Tradycji Drukarstwa przy ulicy Żmigród, znajdująca się w pomieszczeniach przedwojennej drukarni Popularna. Również to miejsce zostało wyremontowane i wykreowano dla niego pakiet nowatorskich projektów, powołując rok później Dom Słów, który stał się jednym z nowych fundamentów pracy Ośrodka. Dom Słów pokazuje nieznaną lub zapomnianą twarz Lublina – jako miasta, w którym znaczenie słowa mówionego i drukowanego nabiera wyrazistej wagi poprzez rozwój drukarstwa i wydawnictw, szacunek dla „opowiadaczy świata” oraz staje się realną siłą jako istotny czynnik zmian społecznych, jeżeli jest słowem wolnym. Ta nowa narracja Ośrodka, kładąca akcent na „siłę wolnego słowa”, zakotwiczona jest w historii najnowszej Lublina, a fundowana została na takich atutach, jak fakt, że to do Lublina w roku 1976 przemyciono z Zachodu powielacz, na którym następnie drukowane były pierwsze niezależne publikacje podziemnego ruchu wydawniczego w Polsce. Spięła się więc w ten sposób ta wyjątkowa i ważna kłamra dziejowa, o której tak czytam w witrynie internetowej Ośrodka:

Właśnie w Lublinie, który kojarzy się z początkiem państwa komunistycznego w Polsce (słynny manifest z lipca 1944), aparatem represji i cenzury, zaczęto trzydzieści lat później druk wolnego słowa, odkłamywającego rzeczywistość totalitarnego państwa. To, co wtedy stało się w Lublinie trudno przecenić. Symboliczna waga tego działania była olbrzymia¹⁵.

Dom Słów, który wciąż rozwija się lokalowo i programowo, przejął rolę nowoczesnego i dynamicznego centrum kultury, prowadzącego różnorodnie działania kulturowe i społeczne. Brama Grodzka zaś zmieniła się w Arkę Pamięci, w której gromadzone są materiały

o nieistniejącym już Lublinie polsko-żydowskim i przywracana jest pamięć o jego żydowskich mieszkańcach i o Sprawiedliwych.

Zagłada: misteria i Arka Pamięci

W pierwszej, niewielkiej salce Bramy Grodzkiej zaznaczono na podłodze miejsca zajmowane niegdyś przez sprzęty codziennego użytku: stół, łóżka, szafę. Tutaj w czasie wojny ukrywano żydowskie dziecko, o czym w 1997 roku opowiedziała Pietrasiewiczowi starsza pani, która była tym dzieckiem i pokazała, gdzie co stało. Kobieta pozostaje dla nas anonimowa (jak powiedziała: „To ja jestem N.N.”), również dlatego, że sama nie wie, kim byli jej rodzice i skąd pochodzi. Uratowała ją przypadkowa kobieta, która została jej matką. Opowieść zaskoczyła Pietrasiewicza. Nie wiedział, że przy Bramie, na Grodzkiej 21, też była kryjówka. Dlatego Ośrodek tak ceni wszystkie, nawet z pozoru prozaiczne relacje i wspomnienia. Jedną całą ścianę tej sali zajmuje zdjęcie lotnicze nieistniejącej dzielnicy żydowskiej. Inna ściana pokryta jest dziesiątkami czarnych skrzyneczek. Kiedy się skrzyneczkę otworzy, zaczyna ona mówić głosem jednej z setek osób, które powierzyły Ośrodkowi i tym samym złożyły w Arce Pamięci swoje historie, wspomnienia i opowieści. Jedna skrzyneczka mówi o takiej to a takiej ulicy, inna o zapachach miasta, o wodzie sodowej, o dużej synagodze. To Ściana Pamięci – Ściana Głosów, jeden z elementów stałej wystawy *Lublin. Pamięć Miejsca*.

W korytarzach Bramy tysiące segregatorów, wypełniają dziesiątki regałów, każdy podpisany. Również ustawione. Na części regałów stoi tyle segregatorów, ile było domów w dzielnicy żydowskiej, a w środku są informacje o tych domach i o ich mieszkańcach. W niektórych nie ma nic, bo żadna informacja nie przetrwała Zagłady. Na innych regałach są segregatory z relacjami świadków historii. Każdy ma swój segregator. Niedawno ustawiono wiele kolejnych regałów, a na nich 43 tysiące segregatorów. Lublin przed wybuchem wojny miał właśnie tylu swoich żydowskich mieszkańców. To nieprawdopodobne, ale każdy z nich, chociaż dzisiaj często jest (jeszcze) bezimienny, ma tu swój segregator, który czeka na wiadomości o nim. Że był. Może to być ślad tak konkretny, jak twarz na fotografii, nawet rozmyta, a może ślad nikły, niewymazywalny powidok w czyjejs pamięci, jak obraz twarzy w okienku wagonu jadącego do Bełżca. *Lublin. 43 tysiące* to przejmujący projekt, zobowiązanie i nadzieja. Tomasz Pietrasiewicz wyjaśnia i deklaruje:

Tej totalnej idei wymazania wszelkich śladów istnienia po tysiącach ludzi, tej ciemnej utopii wyrastającej z samego jądra zła, przeciwstawiamy zupełnie inną utopię, równie totalną¹⁶.

Do kolejnej części scenografii Bramy wchodzi się przez drewnianą framugę ocaloną z pożydowskiego

domu na Starym Mieście. Framuga ma ślad po mezuzie. Ściany są tu czarne. Słychać szum wiatru nagrany na Majdanku. W jednym z pomieszczeń gęsto od uschniętych pni drzew, trzeba się między nimi przeciskać. Stąd wchodzi się w jasną przestrzeń dużego strychu. Tu też są segregatory. Zawierają relacje Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Regał z segregatorami „mówi”, kiedy się do niego zbliżyć, przekazuje – nakładające się na siebie – ich relacje. W tej jasnej sali, na jednej ze ścian, umieszczone są też wypalone z gliny tabliczki, na których widnieją nazwiska osób ratujących Żydów w czasie II wojny światowej.

Brama Grodzka jest Arką Pamięci. Tkwi jak latarnia w miejscu nieprzypadkowym, które dzisiaj jest świadectwem naszej nie-pamięci i pustki, i kto umie patrzeć, zobaczy, że pustki po tych, którzy tu przez wieki żyli, nie da się zatrzeć i wypełnić nowymi budowlami. Wokół zamku, pod wierzchnią warstwą ziemi wciąż tkwią ruiny fundamentów wielu domów, ślady ulic, najróżniejsze przedmioty, których nie zdołano usunąć po 1944 roku. To stan fizyczny i symboliczny, który dopomina się reakcji. Dlatego Tomasz Pietrasiewicz wymyślił Misteria. Są to widowiska przejmujące i totalne, niepowtarzalne. Pierwsze – *Jedna ziemia – dwie świątynie* – odbyło się 16 września 2000 roku podczas Kongresu Kultury Chrześcijańskiej, zwołanego przez arcybiskupa Józefa Życińskiego. Tak wtedy zaczynałem relację z tego wydarzenia:

O godzinie 20.15 gasną latarnie na Starym Mieście. Płonie przebiegający przez Bramę Grodzką szpaler dwu tysięcy świec. Policja wstrzymuje sznur aut i ciężarówek. Metr pięćdziesiąt od krawędzi alei Tyśiąclecia, trasy szybkiego ruchu między Wschodem a Zachodem, tuż przed drogowskazem na Białystok, Zamość i Chełm, Włodawę i Przemyśl, obok wzgórza zamkowego, rabin Michael Schudrich podniósł naczynie z ziemią wykopaną z miejsca, gdzie do 1942 roku stała Synagoga Wielka. [...] Chwilę po tym, jak rabin podniósł naczynie z ziemią, w głębi na wzgórzu Starego Miasta, na Placu Po Farze, arcybiskup Józef Życiński schylił się i podniósł takie samo naczynie z ziemią z miejsca, gdzie po najstarszym lubelskim kościele św. Michała pozostały tylko ślady ruin¹⁷.

Ziemia z tych dwóch fizycznych i symbolicznych miejsc wędrowała do Bramy Grodzkiej, prowadziły ją opowieści Ocalonych i Sprawiedliwych. Pod arkadą Bramy została zmieszana w naczyniu, w którym posadzono dwa krzewy winorośli. Zastanawiałem się wówczas:

Nie ma nazwy na to, co zdarzyło się w ten sobotni wieczór na Starym Mieście w Lublinie. Wydarzenie artystyczne czy happening teatralny? Tak, ale i coś innego i coś więcej. Bo czy w happeningu może brać udział rabin, kilku biskupów, dwóch prezydentów

miast, ludzie uhonorowani medalem „Sprawiedliwi wśród Narodów Świata” i Żydzi ocaleni z zagłady oraz setki młodych lublinian, uczniów szkół średnich¹⁸?

Drugie misterium – *Poemat o Miejscu* – odbyło się 12 października 2002 roku. Pietrasiewicz przygotował je w ramach VII edycji Konfrontacji Teatralnych, których komisarzem artystycznym był Włodzimierz Staniewski. Trudno o bardziej skondensowane środki wyrazu, tak skrajnie dosłowne i metaforyczne jak ostrze noża. Na pograżonym w ciemności placu Zamkowym – ze studzienek kanalizacyjnych, które prowadzą tam, gdzie wciąż leżą fundamenty dawnego miasta żydowskiego – wystrzeliły w niebo subtelne smugi światła i dało się słyszeć dobiegające z ziemi szepty: relacje świadków mówiące o tym, co się tu działo.

Niekiedy myślę, że Tomasz Pietrasiewicz prowadzi od lat rozmowę z Theodorem Adorno. Czasami jest to frapujący dialog, czasami kłótnia. Bo jakież znaczenie ma teatr i kameralny zespół aktorski próbujący w Lublinie opowiedzieć komuś o swoich problemach, wobec skali zła, które się tutaj wydarzyło. Jest naiwny, nic nie znaczący i wydaje się, że w skali globalnej po prostu nie istnieje. Jednak powinnością bezwzględna jest reakcja na zło i pamięć o ofiarach – „intymne obcowanie z nieobecnymi”. Bez tego teatr staje się dwuznaczny moralnie. Nie wiemy, czy ortodoksja w tej materii rzeczywiście oczyszcza sztukę i daje jej rękojmię. Ale czy jest inna droga niż ta, którą sztuka nam ofiarowuje, żeby o tym przypominać i o to walczyć oraz by dawać świadectwo rozterek, nadziei i dramatów przenikających naszą egzystencję?

Pietrasiewicz ma jeszcze wiele do zrobienia. Można pytać, czy to, co robi, jest teatrem czy dokumentem? Czy tworzy teatr osadzony w dokumencie? Czy może dokument teatralizowany? Nie trzeba jednak na te pytania udzielać definitywnej odpowiedzi. Ważniejsze od niej jest to zawieszenie, o którym w jednym z wierszy pisze ks. Alfred Wierzbicki:

Opowiada Tomek Pietrasiewicz,
że przychodzi do Bramy bardzo wcześnie,
nawet przed świtem.
Ale jak pytać o tak intymne obcowanie z nieobecnymi¹⁹.

Przypisy

- 1 A. Garlicki, *Polska lubelska*, „Kultura” 1974, nr 28, s. 1.
- 2 W. Sokorski, *Ja przekonałem Tomasza...*, „Kultura” 1974, nr 22, s. 1, 8. Tomasz to pseudonim Bieruta.
- 3 Ibidem, s. 1.
- 4 Vide: R. Wionczek (East News), fotografia: *Zamek w Lublinie w 1954 roku*, [w:] A.G. Kister, *Więzienie na*

Zamku Lubelskim. Po gestapowcach oprawcami byli komuniści (artykuł dostępny w portalu internetowym *Interia. Nowa historia*).

- 5 W. Sokorski, *Ja przekonałem Tomasza...*, s. 8.
- 6 Vide: G. Józefczuk, *Nie doceniają lubelskiego lipca*, „Gazeta Wyborcza. Lublin”, wydanie z 18 V 2005 (artykuł dostępny w witrynie: lublin.wyborcza.pl).
- 7 Vide: M. Bechczyc-Rudnicka, *Teatr „Gong 2” po raz 25*, „Kamena” 1971, nr 3, s. 8.
- 8 A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1986. Vide m.in. rozdział o spektaklach teatru Gardzienice (s. 41–43) i Provisorium (s. 111–114).
- 9 Nieautoryzowana wypowiedź podczas publicznego spotkania w ramach „Salonu Ludzi Ciekawych”, które odbyło się w Lublinie 20 kwietnia 2011 (prowadzenie: Grażyna Lutosławska, Grzegorz Józefczuk).
- 10 Vide: *Teatr NN 1990-2010*, t. 1, Lublin 2010 (publikacja Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
- 11 Ibidem, s. 3–4.
- 12 T. Pietrasiewicz, *Cele projektu „Pamięć – Miejsce – obecność”*, [w:] portal internetowy Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” (witryna: teatrnn.pl/kalendarium).
- 13 W. Panas, *Brama*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1996, nr 1–2, s. 14–17.
- 14 Ibidem, s. 14.
- 15 *Niezależny ruch wydawniczy w latach 1977–1989*, [w:] *Leksykon Lublin* (witryna: teatrnn.pl/leksykon).
- 16 T. Pietrasiewicz, *Projekt „Lublin. 43 tysiące”*, [w:] *Kalendarium* (witryna: teatrnn.pl/kalendarium).
- 17 G. Józefczuk, *List do przyszłości: „Jedna ziemia – dwie świątynie”*, [w:] *Ścieżkami pamięci. Żydowskie miasto w Lublinie – losy, miejsca, historia*, pod red. J. Bojarskiego. Lublin – Rishon LeZion 2002, s. 131.
- 18 Ibidem, s. 132.
- 19 A. Wierzbicki, *W Bramie Grodzkiej*, [w:] idem, *Autoportret z miastem*, Lublin 2013, s. 29 (publikacja Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



Afisz Festiwalu „W kręgu Bramy”, 2001. Fot. Marta Kubiszyn (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

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 pamięta¹.

Nie jest moją intencją dociekanie, dlaczego te i inne opowieści przez jednych są pamiętane, a przez innych nie. Chcę raczej postawić pytanie 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?

Teatr. Miasto. Pamięć

Zespół Teatru NN – powołanego do życia w roku 1990 – tworzyli aktorzy, którzy pierwsze doświadczenia sceniczne zdobywali w teatrze Grupa Chwilowa oraz 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 alternatywnej².

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, stawiające przed zespołem nowe wyzwania, pobudzające przedsiębiorczość i wyobraźnię nie tylko w kierunku tworzenia teatru artystycznego, ale także w mierzeniu się z pamięcią miejsca, jakim była nowa siedziba.

Obok działalności *stricte* teatralnej Teatr NN – od początku kierowany przez Tomasza Pietrasiewicza – skupiał więc swoją uwagę na miejscu, które przyszło mu zagospodarować. W roku 1993 Teatr wygrał konkurs „Małe Ojczyzny – Tradycja dla Przyszłości”, przedstawiając projekt „Pamięć – Miejsce – Obecność”. Miał on charakter wielowątkowy, wielokulturowy, edukacyjny. Pozwolił nie tylko zmierzyć się z pamięcią miejsca, jakim jest Brama Grodzka, ale także zorganizować spotkania, wystawy, seminaria oraz działania zmierzające do przekształcenia jej pomieszczeń w niekonwen-

cjonalne 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 nieznanymi dziejów miasta, w tym dziejów lubelskiej wspólnoty żydowskiej. Wiązało się to ściśle z rozpoznaniem, że Brama Grodzka usytuowana jest – dosłownie i metaforycznie – na granicy między dwoma światami: nieistniejącą dzielnicą żydowską i tętniącym życiem, wciąż rozwijającym się i modernizującym współczesnym Lublinem³. 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 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 maszyny śmierci. Te ofiary to dziesiątki tysięcy lublinian pozbawionych prawa do godności, do życia, do pamięci⁴. 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)obecność⁵.

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



Płyta chodnikowa wyznaczająca w przestrzeni miasta granice getta (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017.
Fot. Joanna Zętar (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

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 oraz 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 na temat statusu Ofiar i Ocalonych⁶. 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 używają 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 stworzonych *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 może dopomóc, dostarczyć strategii opowiadania, to w przypadku Holokaustu treść doświadczenia nadal pozostawała niewyraźna⁹.

Zwykliśmy sądzić, że dawanie świadectwa zastępczego w przypadku Ocalonych jest tyleż obowiązkiem, co aktem terapeutycznym. Aktem wszczynanym i ponawianym po to, by ocalić pamięć Ofiar, ale także po to, by uwolnić się od brzemienia przeszłości¹⁰. Ów akt rozpisany jest przy tym nie na jedno, ale na wiele pokoleń. Jest to więc raczej 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 ponazi-stowska trauma odsuwała od ludzi refleksję nad tym, co się stało. W wielu krajach milczeli także Żydzi¹¹.

W podobnym tonie o milczeniu Ocalonych w Izraelu pisała Richelle Budd Caplan, upatrując jego źródeł w sprzeczności zachodzącej między tym, co przeżyte – Holokaustem, i tym, co na horyzoncie – nowym społeczeństwem, silnym państwem, które przez pierwsze dziesięciolecie po II wojnie światowej zdawało się odrzucać pamięć Shoah jako nieprzystającą do nowego mitu założycielskiego Izraela¹². 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 nazistowską 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 rozwoju¹⁴. Problem Holokaustu i pamięci jego ofiar skomplikował także zimnowojenny układ, w którym Niemcy zostały sojusznikiem Ameryki¹⁵. Te i inne wypowiedzi na temat milczenia o Holokauście w pierwszych dziesięcioleciach po II wojnie światowej znajdują wyjaśnienie także w sferze psychologii. Psychiatry katastrof i psychologowie 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 się przeciwko człowiekowi i jego doświadczeniu przeszłości. Jest też znacznie mniej przewidywalne niż pamięć, ponieważ wszelkie próby wypowiedzenia – w przeciwieństwie do milczenia – wspierają proces terapeutyczny. W takim ujęciu pisze o pamięci / zapomnieniu Marianne Hirsch, posługująca się kategorią postpamięci, a także Maria Orwid, nazywająca to doświadczenie posttraumą¹⁶. 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 w wymiarze i jednostkowym, 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 w sensie zarówno prawnopolitycznym, jak i etycznym¹⁷.

Druga faza w historii pamięci Zagłady wiązała się z przerwaniem milczenia na jej temat. Niemalą 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 upamiętnienia Zagłady nie tylko przez Ocalałych i ich następców, ale teraz także przez następców i spadkobierców sprawców zła (świadków zastępczych kolejnego stopnia), przez pokolenie, którego świadomość zmieniła się wraz z pytaniem o udział ich najbliższych w tamtych wydarzeniach i o ich wpływ na teraźniejszość. Pojawiając się wraz z rewoltą lat 60., pokolenie to zdobyło sobie stopniowo przywilej samostanowienia, a zarazem wzięło 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 ten, 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 społecznych¹⁸. Z punktu widzenia następców i spadkobierców pamięci Shoah Holocaust zyskał więc na wyrazistości (a także dramatyczności), coraz częściej ujmowany jako doświadczenie graniczne, jako osobista tragedia i relacja o niej oraz osobisty stosunek następców do historii ich poprzedników. Pluralizacja i indywidualizacja dyskursu o Holocaustie 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 ludzkości¹⁹. Reakcją na ten proces są obstrzeżenia prawne, nakazujące należytą troskę

o historię i pamięć Holocaustu, a także długofalowe zmiany w obrębie edukacji oraz narastające zjawisko praktykowania pamięci Holocaustu 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 wprawione 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 Holocaustu, 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

Holocaust staje się więc, obok cierpienia, śmierci czy 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 wiążą, 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 Żydów²¹. Nie zmienia to faktu, że wielu tym praktykom, obok wartości, przyświecają także interesy²², że motywowane etycznie przypominanie i upamiętnianie Holocaustu jest też podejmowane z bardziej pragmatycznych powodów osiągnięcia zysków przez muzea, artystów, publicystów czy polityków²³.

Tymczasem, co ma znaczenie dla następców i spadkobierców dziedzictwa / brzemienia Shoah, ze sceny publicznej zaczęli odchodzić Ocaleni, a także współcześni 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 obowiązek świadczenia coraz częściej zaczęły brać na siebie osoby niemające nawet cienia podobnych doświadczeń, jakie stały za Ofiarami i Ocalonymi, za im współczesnymi, którzy zmierzili się z tragedią wojny i jej skutkami.



1. Wystawa *Pamięć Miejsca* w Bramie Grodzkiej (Radiowęzeł Pamięci), 2011. Fot. Joanna Zętar.

2. Wystawa *Pamięć Miejsca* w Bramie Grodzkiej, 2008. Fot. Karol Ziętek.

3. Wystawa *Pamięć Miejsca* w Bramie Grodzkiej, 2008. Fot. Karol Ziętek.

4. Wystawa *Pamięć Miejsca* w Bramie Grodzkiej (sala otwierająca wystawę – archiwum programu Historia Mówiona), 2011. Fot. Joanna Zętar.

5. Wystawa *Pamięć Miejsca* w Bramie Grodzkiej (instalacja *Martwy las*), 2008. Fot. Karol Ziętek.

6. Wystawa *Pamięć Miejsca* w Bramie Grodzkiej („drogowskaz” z nazwami ulic nieistniejącej dzielnicy żydowskiej), 2015. Fot. Tadeusz Przystojecki.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



7, 8, 9, 10. Wystawa *Elementarz. Życie dzieci w obozie na Majdanku* (w baraku numer 53 Państwowego Muzeum na Majdanku), 2003.

Fot. Piotr Sztajdel. Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

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 drugiej²⁴. 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 doświadczeniem²⁵. Nie wydaje się wielkim nadużyciem stwierdzenie, że w ten sam sposób „poległ” też teatr, a wcześniej dramat, o czym zwłaszcza traktuje mój tekst. Problem tkwił przy tym nie tylko w formie – dotyczył też tego, jak mówić o potwornościach Shoah, ale także tego, kto ma prawo zabierać w tej sprawie głos.

Na pytanie o to, jak mówić o Zagładzie, jaki dać wyraz jej doświadczeniu, nałożyło się więc 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 i oni odchodzą?

Teatr świadczenia. Stosowność. Odpowiedzialność. Zaufanie. Więzy

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 Holokaustu, 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 smak²⁶. 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 Holokaustu²⁷.

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

stwę zapomnienia, lecz przez pamięć zachować jako członka wspólnoty i włączyć do teraźniejszości²⁸.

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 zastępczy²⁹.

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 doświadczenia³⁰. Ten potencjał więziotwórczy jest tym skuteczniejszy – a widać 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 wydaje się predestynowany do roli miejsca i środowiska, gdzie pracuje pamięć Zagłady. Z drugiej strony 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 świadectwie³¹. Swoją wywód rozpoczyna od przytoczenia tego miejsca kanonicznej już pracy *Staging the Holocaust*³², gdzie Claude Schumacher wyraźnie odróżnia składanie świadectwa od przedstawiania świadectwa w teatrze i gdzie rozdziela „porządek obecności” świadka od „porządku reprezentacji” w teatrze³³. 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 świadectwa³⁴.

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 ciała³⁵. Richard Schechner wśród licznych funkcji widowisk wymienia także tożsamościową i integrującą³⁶. Funkcja tożsamościowa i integrująca teatru, „dramat społeczny” u Viktora Turnera, służy zespole niu wspólnoty w obliczu przeżywanego przez nią kryzysu, który rozpoznaje ona zarazem jako własny i obcy³⁷. Dramat społeczny służy więc – jak ujmuje to Reinhart 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 rytuał³⁹. Aktor / aktor społeczny jako świadek zastępczy ujawnia się w przestrzeni pomiędzy tymi dwiema formami widowiska. O tym, że jest on / może on być świadkiem zastępczym, decyduje relacja, w jakiej pozostaje ze wspólnotą doświadczenia, jak Ocaleni czy Sprawiedliwi przynajmniej częściowo dzielący doświadczenie Zagłady z jej Ofiarami lub członkowie rodzin dzielący żywą pamięć z pokoleniem poprzedników – bezpośrednich świadków wojny⁴⁰. Relacja ta może mieć różny charakter, co sprawia, że w przypadku każdego widowiska z osobna konieczne jest ponowne pytania o stopień nasycenia działań jego aktorów / aktorów społecznych 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, a mianowicie, że to, czego jesteśmy uczestnikami, czego doświadczamy, jest nie tylko prawdopodobne⁴¹, nie tylko stosowne, ale także – parafrazując Patrice’a 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 realności 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 zastępczego⁴⁴.

Nie jest przypadkiem, że w czasie, gdy na scenie publicznej pojawił się problem Holokaustu, jego świadków, pamięci, przedstawień, reprezentacji i performance’ów, w teatrze światowym stanęła kwestia tak zwanego teatru aktora, a chwilę później także społecznej funkcji teatru, zainteresowania ludzi teatru problemami społecznymi i ich angażowania się w życie wspólnot, w których bliskości działali⁴⁵. 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 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 współdziałanie⁴⁶. Zmianie uległa konstrukcja przestrzeni teatralnej, teraz – *environmentalnej*, otwartej, codziennej, heteronomicznej, oraz konstrukcja czasu, teraz – rozchodzenie się czasu dramatu, widowiska, opowieści, postaci, aktora / aktora społecznego⁴⁷. 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 performatyzacji przestrzeni muzealnych, archiwów, miejsc pamięci, miejskich przestrzeni historycznych, do afirmacji przeszłości jako jej widowiska.

Lubelskie performance pamięci

Wszystko, o czym była mowa powyżej, dobrze oświetla inicjowane przez Bramę lubelskie performance pamięci, których historia ma swój początek w latach 90. ubiegłego wieku i ściśle wiąże się z działalnością Teatru NN, a dziś także licznych pracowni dokumentacji i animacji kultury historycznej w ramach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Historia performance’ów poświęconych Zagładzie zaczyna się nieco później – na przełomie XX i XXI wieku⁵³. Były wśród nich misteria: *Dzień Pięciu Modlitw* i *Jedna Ziemia – Dwie Świątynie* z roku 2000, *Poemat o Miejscu* w roku 2002 i 2004, *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 tysięcy* realizowane od roku 2015, wreszcie wystawa *Elementarz* przygotowana w baraku numer 53 na Majdanku i otwarta w 2003 roku.

Performance 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 i uzyskać szczegółowe informacje o osobach kryjących się za tymi numerami⁵⁴.

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-Waszkinel⁵⁵. Następnie dwoje młodych ludzi – z Polski i Izraela – posadziło w tej wymieszanej ziemi dwa szczepy winnej latorośli, jeden przywieziony z Izraela, drugi pochodzący z Lublina⁵⁶.

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 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 oświetlała, 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 performance’ów pamięci są i te, których celem nadrzędnym jest przywracanie imion nieobecnym. 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 misteriiów *Światła i Ciemności* z jednej strony i z akcji *Listów do Getta* z drugiej, gdy anima-

torzy i dokumentaliści Bramy, często w jednej osobie, zbadali archiwa, żeby odtworzyć listę przedwojennych mieszkańców późniejszego getta w Lublinie, w roku 2005 narodził się 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 zmierzchu 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 tysiące* 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 dziecka⁵⁸.

Te tecki, niezwykle ascetyczne, układają się w pomieszczeniach Bramy w rzędy regałów, otulających surowe ściany kolejnych pomieszczeń. Podobnie jak tecki 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 niemały udział mają performance, dla których wspólnym mianownikiem jest cykliczne pisanie listów do nieobecnym mieszkańcom 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 taki 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 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, i całej akcji, została następnie przedstawiona na antenie radiowej w formie reportażu⁶⁰. Formulowane w nim refleksje autorów projektu, odsłaniające kulisy przedsięwzięcia, a także przebieg pierwszej edycji *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 nieznan”, „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, w tym Henia Żytomirskiego, chłopca, którego biografię udało się pracownikom Bramy odtworzyć i opublikować w postaci książeczki⁶¹. 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, czyli *Listy do Henia*, stały się miejskim happeningiem, był więc naturalną konsekwencją widowiskowego zagospodarowywania prze-

strzeni 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 latem 1939 roku wykonano ostatnie zdjęcie chłopca, które zachowało się do dziś. W dniu 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 stolik z kopertami, kartkami papieru, pieczęcią poczty Teatru NN, żeby każdy, kto zechce napisać list, mógł to uczynić na miejscu, a następnie go wysłać. Tak pomyślana 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 przychodzą 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 albo pamiętają dawniejsze żydowskie czasy w Lublinie, albo – jak to się zdarzyło tym razem – ze studentem mieszkającym w kamienicy, która ongiś była domem rodziny Żytomirskich; zorientowawszy się w historii miejsca, przygotował on także swój list i odczytał go uczestnikom marszu. Popołudniowy przemarsz nie był jednak końcem działania. Podobnie jak wszystkie poprzednie, także to toczyło się bowiem 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 performance, 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 Kiriszczenki⁶². W wywiadzie, który z Tomaszem Pietrasiewiczem przeprowadziła Anna Ziębińska-Witek, wyjaśniał on, że gdyby to było możliwe, to znaczy gdyby praktyka była inna, pozostałby przestrzeń obozu i wszystkie jego obiekty wolne od jakiegokolwiek interwencji. Jest to zarazem przestrzeń, gdzie prowadzi się badania naukowe, inscenizuje wystawy, uprawia turystykę historyczną, modli nad zbiorową mogiłą. Ingerencja w tkanekę 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 od tradycyjnego uprawiania historii, niewystarczającego, jego zdaniem, aby poruszyć odbiorcę. Z tego też powodu dowartościowuje on relacje świadków zastępczych, określając je mianem współczesnych Ewangelii⁶³.

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 *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 Zimnej⁶⁴.

Szlak *Lublin. Pamięć Zagłady* można przemierzać liniowo: postępując drogą, jaką przeszli ongiś tamtejsi Żydzi na Umschlagplatz (wystrzegając 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.

Nieznana litera

W mieście, w którym chodziłam do szkoły średniej, jest tak zwany Zielony Rynek, miejsce, które często przemierzałam 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 zartartymi 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 *Lublin. Pamięć Zagłady*, i z uznaniem myślę o idei, aby trasę, którą przemierzyli 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 przestrzeni 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 doświadczenia 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 – mianem niewidzialnego miasta. W przedsięwzięciach Pietrasiewicza to niewidzialne miasto było miastem ponawianym, ale nigdy nieutralnym 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



Miejsce Pamięci Umschlagplatz z instalacją artystyczną *Nie-Pamięć Miejsca* (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017. Fot. Marcin Skrzypek (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

(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 więc miasto nie tyle już niewidzialne, ile 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 wnętrza 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 Podzamczu⁶⁹.

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 przeciwnym 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 szczęśliwi, niczego nieprzeczuwający dzisiejsi mieszkańcy miasta...

Dać rzeczcy 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 sąsia-

dów, przez relacje Ocalonych i Sprawiedliwych, Księgę Miasta, misteria Miejsca, Światła i Ciemności, aż po pamięć konkretnych lubelskich Żydów – przywidło 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 Śmierci⁷⁰.

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 miejsca, podtrzymującą pamięć zarówno Ofiar Zagłady, jak i 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 Shoah⁷¹. 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 pierwotnie⁷².

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 przynębiające. Otoczone na wpół 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. I skromna instalacja opatrzona wygrawerowanym na ocynkowanej blasze napisem, który głosi: „Z tego miejsca w marcu 1942 roku hitlerowcy wywieźli do obozu śmierci w Bełżcu ponad 30 tysięcy lubelskich Żydów”. Tablicę ufundowała Żydowska Gmina 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 Eichmanna⁷³. Skromna ocynkowana tablica i widniejący na niej napis o 30 tysiącach lubelskich Żydów wywiezionych do obozu śmierci „prze-glądały 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 mieszka się tu z publiczną, dotarcie doń, by oddać hołd pomordowanym lubelskim Żydom, postanowiono urządzić od strony ulicy Zimnej. To tam animatorzy z Bramy wprowadzili w mur metalowy kontener – trochę batyskaf, trochę wielki wizjer z otworami powycinanymi w kształcie liter alfabetu hebrajskiego. Ostatnia litera, taw: ת (konsekwencja użycia liter hebrajskich na całym szlaku jako elementu wyróżniającego tablice i kubiki upamiętniające), otwiera kontener na nieboskłon. Pozostałe pozwalają oglądać dawny Umschlagplatz w stanie, w jakim dziś pozostaje (wyjawszy 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, wprowadzić 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 zawdzięczam odesłanie do Virilia, zabiegi takie 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, które dokonało się tu znacznie wcześniej, czego dowodem jest 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 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 wołą autorów projektu nie ma dostępu ani dosłownie, ani metaforycznie. Metalowy kontener jest bowiem od strony placu zamknięty. Umschlagplatz można obejrzeć w prześwitach 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 wspartą tym widowiskiem siłą emo-



Płyta wchodząca w skład Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”, 2017. Fot. Joanna Zętar (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

cji 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 performance'ów pamięci jest ich spektakularny, w dwojakim sensie, charakter. Po pierwsze, ich twórcy czerpią z teatru, nie tyle jednak inscenizując przeszłość, ile 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 performance 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 pomyślnych działań, jest usilną, wielokrotnie ponawianą, powtarzaną z różnych powodów i w różnej formie, 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, rozeznac 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 tyłuż z ludzi, ich akcesu do bycia razem, do działania, ile także z oryginalnych, multimedialnych seansów pamięci, by posłużyć się metaforą Tadeusza Kantora⁷⁷, wykrawających z codzienności dzisiejszego Lublina (nie)miejsca ważne dla jego przeszłości.

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 performance 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 używają im głosu i ciała (wyjątkiem są tu monodramy na podstawie prozy Isaca 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 pamiętania także również o tym, że nie mamy dostępu do doświadczeń Ofiar Zagłady, w tym do doświadczeń Ocalonych. Że naszym doświadczeniem – myślę tu zarówno o pokoleniu moich rodziców, jak i moim czy 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 i kolejnego stopnia, co znaczy także kolejnego pokolenia, które żyje po Zagładzie i 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 nas⁸⁰.

Przypisy

- ¹ Tak m.in. w wywiadzie *Gabinet strachu zrobić najłatwiej...*, który z Tomaszem Pietrasiewiczem przeprowadziła Anna Ziębińska-Witek (korzystałam z maszynopisu udostępnionego przez T. Pietrasiewicza). Zob. też: P.P. Reszka, T. Pietrasiewicz, *Uratować choćby cień* (rozmowa), „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2016, nr 51 (19 grudnia), s. 12.
- ² A. Sikora, *Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, czyli mitologia i praktyka miejsca*, [w:] *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, red. E. Krawczak, Lublin 2005, s. 48–49.
- ³ T. Pietrasiewicz, *Brama Grodzka – Kręgi Pamięci*. 2000–08, Lublin 2008, s. 4.
- ⁴ W 1939 roku Lublin zamieszkiwało blisko 43 tysiące Żydów. W 1945 roku było ich nieco ponad cztery 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 znowu milczenia (zob.: M. Bugajewski, *Brzemie przeszłości. Zło jako przedmiot interpretacji historycznej*, Poznań 2009, s. 199).
- ⁶ F. Hartog, *Le témoin et l'historien*, „Gradhiva” 2000, nr 27, s. 1–14.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 205.
- ⁹ Zob. *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski i A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.
- ¹⁰ Zob. M. Bugajewski, *Brzemie przeszłości...*, dz. cyt.
- ¹¹ R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, przeł. A. Nowakowska, Sejny 2004, s. 20–21.

- ¹² R.B. Caplan, *Nauczanie o Shoah w Izraelu*, [w:] *Holokaust – lekcja historii. Zagłada Żydów w edukacji szkolnej*, red. J. Chrobaczynski i P. Trojański, Kraków 2004, s. 84 i nast.
- ¹³ S. Sierakowski, *Holokaust i globalizacja. Pamięć ponad granicami*, „Rzeczpospolita”, 4 grudnia 2003.
- ¹⁴ R.B. Caplan, *Nauczanie o Shoah w Izraelu*, dz. cyt.; zob. też: T. Snyder, *Obca i niezrozumiała historia Europy Wschodniej*, przeł. A. Brzeziecki, „Nowa Europa Wschodnia” 2008, nr 1; tegoż, *Holocaust: The Ignored Reality* „The New York Review of Books”, 16 lipca 2009.
- ¹⁵ Zob. S. Sierakowski, *Holokaust i globalizacja*, dz. cyt.
- ¹⁶ M. Hirsch, *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, [w:] „Visual Culture and the Holocaust”, red. B. Zelizer, New Brunswick 2001, s. 215–246 oraz M. Orwid, *Psychospołeczna perspektywa Holokaustu*, [w:] *Holokaust – lekcja historii*, dz. cyt., s. 76–79. Zob. J. Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004.
- ¹⁷ Zob. *Zrozumieć Zagładę. Społeczna psychologia Holokaustu*, red. nauk. L.S. Newman, R. Erber, przeł. M. Budziszewska, A. Czarna, A. Wójcik, E. Dryll, Warszawa 2009.
- ¹⁸ Więcej: *Rewolucje 1968*, Warszawa 2008. Także: *Maj '68. Rewolta*, red. D. Cohn-Bendit i R. Dammann, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Warszawa 2008.
- 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.
- ²¹ R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie...*, s. 58 (pojęcie „przestrzeni żydowskiej” zaczerpnęła 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 Zob. R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, dz. cyt.; A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.
- ²⁴ M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie*, dz. cyt., s. 204.
- ²⁵ Tamże, s. 203. Głowiński odwołuje się do sformułowań i myśli W. Panasa ze szkicu *Zagłada od zagłady. Shoah w literaturze polskiej* [w:] tegoż, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 93).
- ²⁶ M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie*, dz. cyt., s. 209.
- ²⁷ Tamże, s. 209 i n.
- 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 Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005; oraz pod red. tejże: *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, Poznań 2002.
- ³⁰ M. Bugajewski, *Brzemie przeszłości*, dz. cyt., s. 200.
- ³¹ G. Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo. Polski teatr wobec Zagłady*, [w:] *Pamięć Shoah*, dz. cyt., 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*, dz. cyt., s. 943).
- ³³ G. Niziołek, *Przedstawienie teatralne jako świadectwo*, dz. cyt., s. 943–944.
- ³⁴ Tamże, s. 944.
- ³⁵ Tamże, s. 943–960.
- ³⁶ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 61.
- ³⁷ V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- ³⁸ Zob. R. Kossleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (referuję za: M. Bugajewski, *Tradycja w „Temps et récit” Paula Ricoeura*, [w:] *Krajowość – tradycje zgody narodów w dobie nacjonalizmu*, red. J. Jurkiewicz, Poznań 1999, s. 143–158).
- ³⁹ J. Wachowski, *Rytuał, a teatr czyli O drogach myślenia*, Gniezno 2004, s. 148 i n.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ M. Głowiński pisze wprost o kryzysie tej Arystotelejskiej kategorii, który nastąpił właśnie wobec doświadczenia Holokaustu (tegoż, *Wielkie Zderzenie*, dz. cyt., 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 realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, s. 246.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Vide: H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2009; E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.
- ⁴⁶ Tamże; zob. też: P. Pavis, *Współczesna inscenizacja*, dz. cyt.
- ⁴⁷ Tamże.
- 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. Postradycjonalne znaczenie przeszłości*, 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*, dz. cyt.
- ⁵³ P.P. Reszka, T. Pietrasiewicz, *Uratować choćby cień*, dz. cyt., s. 12.
- ⁵⁴ Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990–2010. *Artystyczne i animatorskie działania w przestrzeni miasta związane z pamięcią*, Lublin 2010, s. 37–38.
- ⁵⁵ Tamże, 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. Zob. M. Witan, *Rozmowy istotne*, Warszawa 2006.
- ⁵⁶ T. Pietrasiewicz, *Brama Grodzka – Kręgi Pamięci*, dz. cyt., s. 7–19.
- ⁵⁷ Tamże, s. 47–49.
- ⁵⁸ P.P. Reszka, T. Pietrasiewicz, *Uratować choćby cień*, dz. cyt., s. 13.
- ⁵⁹ Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990–2010. *Artystyczne i animatorskie działania w przestrzeni miasta*, dz. cyt., s. 55–57, 91–99.
- ⁶⁰ Reportaż *Listy do getta* – w którym o projekcie opowiada ją Beata Markiewicz i Tomasz Pietrasiewicz – zrealizowany został przez M. Kamińskiego (Radio Lublin). Płyta CD zawierająca reportaże (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, t. 28, nr 2: *Ścieżkami pamięci* (nagranie dostępne jest też w witrynie internetowej Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
- ⁶¹ T. Pietrasiewicz, *Henio. Historia jednego życia*, Lublin 2005.
- ⁶² T. Pietrasiewicz, *Brama Grodzka – Kręgi Pamięci*, dz. cyt., s. 74.
- ⁶³ Zob. A. Ziębińska-Witek, „Elementarz” w Państwowym Muzeum na Majdanku, [w:] tejsze, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011, s. 204–214 (zwłaszcza: s. 206); M. Głowiński, *Wielkie Zderzenie*, dz. cyt., s. 205.
- ⁶⁴ Według 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 Szymaniak).
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ Tamże.
- ⁶⁷ Tamże.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ Tamże.
- ⁷⁰ *Umschlagplatz w Lublinie*, [w:] *Leksykon Lublin*, www.teatrnn.pl/leksykon.
- 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 (tekst dostępny też w witrynie: www.jakubowicz.art.pl).
- ⁷³ Dokumentacja fotograficzna wykonana podczas wizyty – w moim posiadaniu.
- ⁷⁴ Za: opis projektu, por. przyp. 64.
- 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*, red. J. Kołacki i I. Skórzyńska, Poznań 2017).
- ⁷⁶ Zob. J. Budzińska, tamże; autorka odwołuje się do koncepcji kontrpamięci J. Younga (tegoż, *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na świecie” 2004, nr 1–2, s. 267–291).
- ⁷⁷ T. Kantor, *Z tamtej strony iluzji, czyli buda jarmarczna*, za: J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor – teatr*, Warszawa 1991, s. 54.
- ⁷⁸ Zob. hasło *Witold Dąbrowski*, [w:] *Leksykon Lublin* (www.teatrnn.pl/leksykon).
- ⁷⁹ Zob. M. Bugajewski, *Brzemień przeszłości*, dz. cyt., s. 47–58.
- ⁸⁰ W artykule wykorzystałam fragmenty mojej książki: *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)* (Poznań 2010) oraz wymyki z artykułu mojego autorstwa: *Historyk w świecie widowisk przeszłości* opublikowanego w „Roczniku Antropologii Historii” 2013, nr 1–2: *O reprezentacjach przeszłości*, s. 143–160.

W stronę kontrmonumentu

Upamiętnienie Lublin. Pamięć Zagłady

Umschlagplatz oznacza po niemiecku „plac przeładunkowy”, jednak nazwa ta zapisała się w historii jako synonim miejsca koncentracji ludności (głównie żydowskiej) przed ostatnim etapem procesu eksterminacji, czyli wywózką do obozów zagłady. Lubelski Umschlagplatz to tereny przy obecnych ulicach Turystycznej i Zimnej. W latach 20. XX wieku była to bocznicą kolejowa służąca pobliskiej rzeźni. W czasie wojny, ze względu na bliskość getta, plac wykorzystywano jako miejsce koncentracji i załadunku lubelskich Żydów do pociągów wiozących ich do obozu zagłady w Bełżcu. Szacuje się, że od 17 marca do 14 kwietnia 1942 roku w ostatnią drogę wyruszyło stąd około 28 tysięcy osób¹.

Po wojnie na terenie placu działały Zakłady Mięsne „Lubmeat”, po likwidacji których dawny Umschlagplatz uległ degradacji. W przeciwieństwie do warszawskiego Umschlagplatzu przy ulicy Stawki, który został upamiętniony tablicą już w 1948 roku i pomnikiem w roku 1988, lubelski plac pograżył się w całkowitym zapomnieniu. Pierwsze skromne upamiętnienie to mała tabliczka z 2002 roku, umieszczona przez gminę żydowską w sześćdziesiątą rocznicę likwidacji lubelskiego getta. Dopiero w 2008 roku teren placu został przekazany w dzierżawę Ośrodkowi „Brama Grodzka – Teatr NN” z intencją takiego zaprojektowania przestrzeni, by zaakcentować jej historyczne i symboliczne znaczenie jako miejsca pamięci.

Materialne upamiętnienie lubelskiej przestrzeni zagłady – zgodnie z projektem Tomasza Pietrasiewicza – składa się z dwóch podstawowych elementów: instalacji artystycznej na terenie Umschlagplatzu *Nie/Pamięć Miejsca* oraz Szlaku Pamięci prowadzącego przez strefy związane z obecnością i zagładą Żydów w Lublinie.

Głównym elementem upamiętnienia Umschlagplatzu jest umieszczony w centralnej części terenu metalowy kontener z wyciętymi w ścianach otworami w kształcie hebrajskich liter. Pietrasiewicz wyjaśnia, iż motyw liter jest bezpośrednim odwołaniem do *Księgi Zohar* (wydrukowanej w drukarni żydowskiej w Lublinie w 1623 roku) oraz – w szerszej perspektywie – do całej kultury żydowskiej, dla której księga i słowo drukowane stanowiły fundament istnienia i ciągłości, pomimo życia w diasporze. Przez wycięte w kontenerze otwory-literę można zobaczyć przestrzenie unaoczniające proces fizycznej destrukcji Umschlagplatzu: mur, betonową nawierzchnię oraz porastającą teren roślinność. Poprzez otwór w dachu kontenera (w kształcie ostatniej litery alfabetu hebrajskiego) odwiedzający patrzą w niebo, ostatnie miejsce, gdzie odnaleźć można ślad lubelskich Żydów.

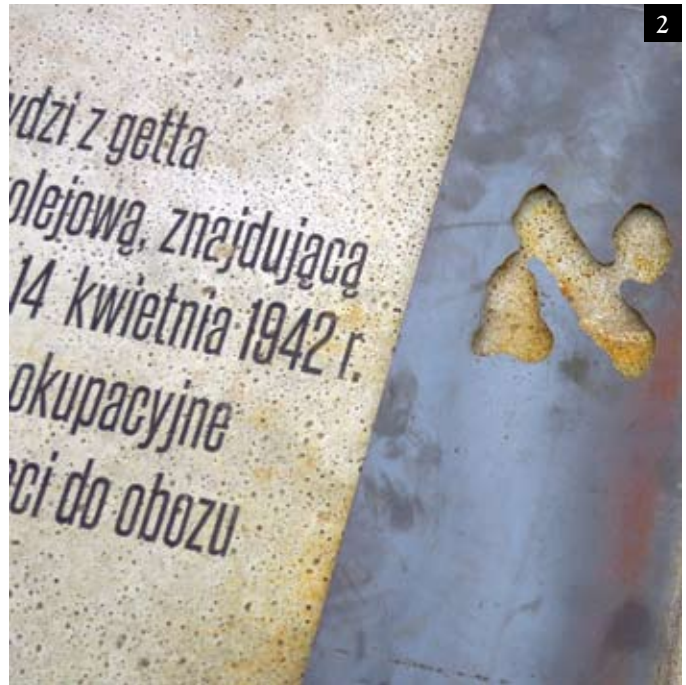
Drugi element upamiętnienia to Szlak Pamięci w przestrzeni miejskiej, czyli oznakowanie miejsc związanych z zagładą żydowskiej społeczności. W ramach Szlaku – za pomocą 43 złotych płyt chodnikowych oraz 26 płyt betonowych częściowo okutych w ordzewiony metal – wyróżnione są granice getta na Podzam-

czu, droga z getta na Umschlagplatz, teren dzielnicy żydowskiej z najbardziej symbolicznymi elementami (Latarnia Pamięci, dom Jakowa Głatzstejna, dzielnica żydowska na Wieniawie), miejsce egzekucji dzieci żydowskich z ochronki i ich opiekunek oraz punkt na terenie getta na Majdanie Tatarskim. Kolor żółty jest odwołaniem do żółtej gwiazdy Dawida, znaku stygmatyzującego Żydów, co – najpierw symbolicznie, a potem dosłownie – oznaczało wyrzucenie ich poza obręb wspólnoty ludzkiej. Liczba płyt chodnikowych symbolizuje 43 tysiące Żydów zamieszkujących Lublin przed wojną. W skład Szlaku wchodzi również cztery murale. Największy znajduje się na ścianie umacniającej brzeg Czechówki, tuż obok Tarasów Zamkowych, od strony alei Unii Lubelskiej. „Tu, gdzie płynie Czechówka, która przepływała kiedyś pod dzielnicą żydowską – mówi Tomasz Pietrasiewicz – wspomnienia o zniszczonej dzielnicy zostają na nowo wypłukane i naniesione na ścianę. Czarno-biały mural jest formą dokumentu, który zaświadcza o przeszłości”.

Mural jest kolażem zdjęć Stefana Kielszni, wykonanych w Lublinie – na ulicach Nowej, Lubartowskiej i Kowalskiej – w latach 30. XX wieku. Można na nim zobaczyć szyldy w języku polskim i w jidysz, znajdujące się na ścianach starych kamienic, spacerujących ulicami ludzi, a wśród nich Henia Żytomirskiego, chłopca wyciągniętego z otchłani niepamięci dzięki innym projektom Teatru NN. Na muralu można również przeczytać wiersz Jakuba Głatzstejna, zawierający poruszający fragment:

Lublinie, miasto moje, wyprosiłeś dla siebie ten zaszczyt, że kiedy będzie płonąć półtora miliona Żydów, ma to nastąpić w cieniu twojej niemal tysiącletniej żydowskiej obecności. Ów święty cmentarz przypadł właśnie tobie, aby ze wszystkich twoich świętych cmentarzy stał się grobem dla jednego wielkiego cadyka – żydowskiego narodu².

Słowa o Lublinie-cmentarzu zmuszają mieszkańców i turystów do innego spojrzenia na kwitnącą kulturą



1. Latarnia Pamięci (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017.

2, 3. Fragment płyty wyznaczającej Ostatnią Drogę na Umschlagplatz (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”) 2017.

4. Płyta chodnikowa wyznaczająca w przestrzeni miasta granice getta (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017.

Fot. Joanna Zętar. Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



5, 8. Mural dokumentalny nad rzeką Czechówką (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017.

6. Upamiętnienie getta na Majdanie Tatarskim (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017.

7. Fragment płyty wyznaczającej Ostatnią Drogę na Umschlagplatz (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017.

Fot. Joanna Zętar. Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



Mural dokumentalny nad rzeką Czechówką (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”) 2017.
Fot. Joanna Zętar (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

miasto, w którym ludzie żyją, uczą się, bawią i pracują. Pojawia się refleksja, że nie jest to tylko „nasze” miasto, że trzecia część jego mieszkańców została zamordowana, a na nas spoczywa obowiązek dania świadectwa.

Oba elementy upamiętnienia – instalacja na Umschlagplatzu i Szlak Pamięci – tworzą całość będącą obramowaniem pustki powstałej w mieście po nagłym zniknięciu wielotysięcznej społeczności. Ta dojmująca nieobecność domaga się podkreślenia. Projektując słynne Muzeum Żydowskie w Berlinie, Daniel Libeskind uznał, że pustka po Żydach w stolicy Niemiec i innych miastach Europy nie tylko powinna zostać uwidoczniiona i zaakcentowana, ale powinna stać się wręcz strukturalną cechą przestrzeni miejskiej³. Lubelskie upamiętnienie, zgodnie z tą tendencją, pomaga mieszkańcom i zwiedzającym Lublin turystom doświadczyć bolesnej nieobecności poprzez podkreślenie tego, co po Żydach zostało, i – co ważniejsze – tego, czego w przestrzeni miasta już nie ma.

Projekt Pietrasiewicza nie tworzy klasycznej formy miejsca pamięci, co ma swoje uzasadnienie, gdyż upamiętnienie upadku totalitarnych reżimów poprzez tradycyjne monumenty zostało podane w wątpliwość już po I wojnie światowej, a hekatomba Holocaustu wykazała całkowitą nieadekwatność heroiczych ikon celebrujących narodowe ideały i triumfy w funkcji upa-

miętniania zbrodni. Według Jamesa E. Younga w tradycyjnych koncepcjach monumentów kryje się jeszcze jedno niebezpieczeństwo. Kiedy mianowicie przypisujemy naszą pamięć do formy monumentu, pozbawia nas to w znacznym stopniu poczucia, że mamy obowiązek pamiętania. To monumenty wykonują za nas pracę pamięci i paradoksalnie powodują jej wyparcie. Podobne zjawisko zaistniało w Polsce w latach 60. XX wieku, kiedy wraz z powstawaniem kolejnych pomników na terenach byłych obozów zanikała pamięć o prawdziwych, żydowskich ofiarach zbrodni. W praktyce upamiętnianie w formach tradycyjnych może mieć skutek całkiem odwrotny – wywołać może wręcz pragnienie zapomnienia⁴.

Projekt Teatru NN można określić jako kontrmonument, czyli konceptualną antyheroiczną instalację, która odrzuca patos, nie sugeruje odkupienia za zbrodnie, ale przedstawia sam akt pamięci i zapomnienia. Pietrasiewicz zwraca uwagę na to, że pamiętanie jest trudnym procesem, który jeśli nie jest pielęgnowany z wysiłkiem – zanika. Odwiedzając dziś lubelski Umschlagplatz, obserwując stopień degradacji miejsca (nie)pamięci, odczuwa się niepewność i niepokój zamiast łatwego pocieszenia. Spojrzeniu w niebo poprzez kształt litery *n* (*taw*) towarzyszy skojarzenie ze słowami poematu Icchaka Kacnelsona *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*:

Niebiosa puste i nieżywe jak przestwór oddalony,
Zgubił się w was mój Bóg jedyny, a wam za mało
Trójcy. –

Oni nas wszystkich tam posłali, podli pogańscy zbójcy!
Radujcie się, niebioso, byliście ubogie, jesteście bogaczami!

Błogosławiony to urodzaj – cały naród! Takie szczęście wam się zdarza!⁵

Instalację Teatru NN można porównać do monumetu przeciwko faszyzmowi autorstwa Esther Shalev i Jochena Gerza w Hamburgu-Harburgu. Twórcy postavili tam wysoką kolumnę, na powierzchni której ludzie mogli zapisywać swe imiona (lub cokolwiek innego). Pomnik został ustawiony w 1986 roku i co roku był „skracany”, aby siedem lat później zniknąć zupełnie. Jego zadaniem było sprowokowanie pracy pamięci, wyrażenie zmiany, zaakcentowanie procesu zanikania wiedzy o przeszłych wydarzeniach. Ten swoisty pomnik nie mógł być przez przechodniów zignorowany, gdyż zmieniał się i – jak instalacja Tomasza Pietrasiewicza – domagał się interakcji. W obu przypadkach artyści zamiast upamiętniać destrukcję nową konstrukcją w postaci monumentalnego i patetycznego bytu, pokazują podwójną zagładę: ludzi i pamięci o nich.

W przypadku nazistowskiego ludobójstwa coraz częściej mamy do czynienia ze zjawiskiem, które Marianne Hirsch nazwała „post-pamięcią”⁶. Pokolenia powojenne nie pamiętają samych wydarzeń, ale raczej liczne narracje historyczne, powieści i utwory poetyckie, fotografie, filmy oraz świadectwa zarejestrowane na taśmach wideo, które mieli okazję przeczytać i zobaczyć. Wywodzący się z tych generacji artyści, pisarze czy architekci – wśród nich i Tomasz Pietrasiewicz – nie usiłują przedstawić wydarzeń, których sami nie doświadczyli, ale portretują swoją – w sposób konieczny zapośredniczoną – pamięć. Postpamięć pozostaje zatem procesem niedokończonym, efemerycznym, nie zmierzającym ku udzielaniu definitywnych odpowiedzi. W wymiarze etycznym i estetycznym głównym założeniem kontrmonumentów jest idea, że wydobywanie piękna lub dostarczanie przyjemności z wydarzeń takich jak Holocaust nie jest refleksją nad tą zbrodnią, ale jej dalszym ciągiem. Warto w tym kontekście zaznaczyć, że upamiętnienie Pietrasiewicza pozostaje samoświadome i autorefleksyjne, łącząc poszczególne elementy i wskazując na wcześniejsze projekty (Henio Żytomirski, *Laterna Pamięci*, poszukiwanie śladów zamordowanych w przestrzeni – obecne również w wystawie-instalacji *Elementarz* na Majdanku). Tego typu kreacje nie tylko wskazują na nieustającą potrzebę pracy pamięci i dawania świadectwa tragedii, ale również na niezbedność metarefleksji nad samymi upamiętnieniami, nad ich metaforyką, strategiami ekspozycyjnymi i możliwymi reakcjami publiczności.

Instalacja *Nie/Pamięć Miejsca* wraz ze Szlakiem Pamięci w symboliczny sposób domyka i uzupełnia pozostałe projekty Teatru NN, które tworzą w przestrzeni miasta swoistą strukturę wspierającą i umacniającą trudny proces przywracania wypieranej przez lata pamięci. Ta silnie symboliczna konstrukcja nie tylko zastępuje zniszczoną infrastrukturę, ale jest też rodzajem rzeczywistości rozszerzonej, gdyż wydobywa na powierzchnię materialne ślady nieistniejącego już żydowskiego Lublina.

Przypisy

- ¹ Umschlagplatz w Lublinie, [w:] *Leksykon Lublin*, witrzyn Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” (teatrnn.pl/leksykon).
- ² Przekład: M. Adamczyk-Grabowska.
- ³ D. Libeskind, *Between the Lines*, [w:] *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*, ed. P. Noever, Munich 1991.
- ⁴ J.E. Young, *At Memory's Edge. After – Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London 2000, s. 94, 96.
- ⁵ Przekład: J. Zagórski (przytoczenie z IX ogniwa poematu – zatytułowanego *Do niebios*).
- ⁶ M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, [w:] *Visual Culture and the Holocaust*, ed. Barbie Zelizer, New Brunswick 2001, s. 215–246.



Fragment instalacji artystycznej *Nie-Pamięć Miejsca* (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017, Marcin Skrzypek (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

ANITA JARZYNA,
KATARZYNA KUCZYŃSKA-
KOSCHANY

Wizja lokalna

Chiazm to taka konstrukcja, w której następuje spotkanie – nie unifikacja, nawet nie dialog, ale tylko zetknięcie się – powiedzmy – ludzi, idei, myśli zmierzających w przeciwne strony. Jak w piśmie łacińskiego typu, które biegnie od lewej do prawej, w zestawieniu z pismem hebrajskim, kierującym się od prawej do lewej. I jak w Bramie, czyli w miejscu spotkania, wyminięcia, otarcia się, przepchnięcia, przeciśnięcia tych i tego, z tej i z tamtej strony.

Władysław Panas, *Brama*¹

1.

Oto wiersz, który wypełnia poetycką lukę w narracjach o Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”. Napisał go Piotr Mitzner, zatytułował *Dom Słów* i dedykował „Tomkowi Pietrasiewiczowi”, a opublikował w tomie *polak Mały* z roku 2016:

składa się od lewej do prawej
młotek wbija czcionki

naprzeciwko

składa się od prawej do lewej
młotek wbija czcionki

wiersz żydowski
wiersz chrześcijański

lewa idzie w prawo
prawa idzie w lewo

(druk zawsze odwrotny)

z góry idzie ulewa
w górę rośnie drzewo

między drukami
ulica wydrukowana²

Piotr Mitzner, rodowity warszawiak, mieszkaniec Pragi (swego czasu poetycko przywoływanej przez Józefa Czechowicza w wierszu *ta chwila*), jest od lat imaginacyjnie zadomowiony w Lublinie, właśnie dzięki współpracy z Bramą Grodzką, tym „Domem dla Słów”, jak chcemy o niej myśleć. Poeta, literaturoznawca, edytor – zna i rozumie, a przede wszystkim odczuwa tożsamościową mitologię tego miejsca, miejskiej instytucji, która nie uległa sformatowaniu, która zachowała swą autorską formułę, wywiedzioną z doświadczeń niezależnego teatru. Wiersz Mitznera mówi o wizji grupy zapaleńców, wizji *stricte* lokalnej, i sam jest szczególną wizją lokalną, bo przeprowadzoną przez wyczekiwanego zawsze gościa, przyjmowanego w rodzinnej atmosferze³.

Od 2012 roku Mitzner redaguje jedną z serii wydawniczych Ośrodka – „Bibliotekę Zapomnianych Poetów”, ukazało się w niej już kilkanaście tomików zapoznanych XX-wiecznych autorów i autorek, tomików do tej pory opracowywanych albo przez poetów, albo przez literaturoznawców i literaturoznawczynie. Książki te – zwykle około stustronicowe, formatu szkolnego zeszytu i oprawione, jak niegdysiejsze zeszyty, w charakterystyczne okładki, przypominające papier pakowy (na jakim swój debiutancki tom, *Kamień*, drukował w 1927 roku Józef Czechowicz) – prezentowane są zawsze podczas kolejnych edycji późnowiosennego festiwalu Miasto Poezji, organizowanego, rzecz jasna, przez Bramę Grodzką. Nazwa tego festiwalu oddaje fenomen Lublina, jest też na tyle rozpoznawalna, że na kilka dni zastępuje toponim – właśnie: miasto poezji, nie poetów czy poetek, ale miasto wierszy, tak czy inaczej wykluczonych⁴.

Między innymi dlatego piszemy o poetyckiej luce w narracjach o Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”, otwartym dla poetów i poetek, a przede wszystkim budującym swoją narrację tożsamościową wokół poezji, i często za pomocą działań poetyckich. Taki charakter mają z jednej strony na stałe wpisane do kalendarza wydarzeń organizowanych przez Bramę akcje związane z najważniejszym lubelskim twórcą, Józefem Czechowiczem: obchody jego urodzin (15 marca) i upamiętniania rocznicy śmierci (9 września), z drugiej zaś – liczne projekty artystyczne, nazywane zazwyczaj misteriami, odpominające bezimiennych żydowskich mieszkańców Lublina⁵.

2.

Józef Czechowicz, który kilka ważnych lat swego życia spędził w Warszawie, zawsze najbardziej zadomowiony był w swym rodzinnym mieście.

(Nietrudno spostrzec, że drogi jego i Mitznera między Warszawą a Lublinem układają się w kształt chiazmu).

Czechowicz nigdy nie napisał wiersza o Bramie Grodzkiej, za jego czasów nazywanej często Bramą Żydowską, jako że oddzielała Stare Miasto, dzielnicę chrześcijańską, od zamieszkanego przez Żydów Pod-

zamcza, w czasie wojny zrównanego z ziemią. (Nie sposób, zwłaszcza po Zagładzie, uniknąć refleksji, że w polszczyźnie i w polskim imaginariu te nazwy Bramy są boleśnie komplementarne – żydowskie wymaga odgrozdzenia). O tej szczególnej granicy poeta ledwie wspomina, nie posługując się jej nazwą, w *Poemacie o mieście Lublinie*, kolażu wierszy (składających się na napisany wcześniej wspólnie z Franciszką Arnsztajnową tom *Stare kamienie*) i krótkich proz poetyckich, kompozycji pomyślanej jako słuchowisko, a powstałej najprawdopodobniej z tęsknoty za rodzinnym miastem, kiedy autor zamieszkał w Warszawie. Dlaczego Czechowicz nie zdobył się na opis tego miejsca, znajdującego się na trasie poetyckiej wędrówki po uśpionym mieście, na odcinku między ulicą Żółtą a kościołem Świętej Trójcy na Zamku? Dlaczego tym razem nie spróbował wczuć się w topograficzną tkankę znaczeń? Jakby bronił się przed wpisaniem w przestrzeń miasta tego przejścia na stronę żydowską. Czy przemilczając, grodził? I czy mogło to mieć związek z niechęcią poety do społeczności żydowskiej (ostrożnie nie nazywamy jej antysemityzmem), niechęcią nigdy nieujawnianą w utworach, ukrytą w korespondencji, z czasem – słabnącą⁶?

Inaczej zdziwienie tą luką próbował sobie wytłumaczyć Władysław Panas. Uczony odwoływał się do dwóch fotografii Bramy Grodzkiej, zrobionych przez Czechowicza mniej więcej w tym samym roku, gdy poeta komponował *Poemat o mieście Lublinie*. Panas pisał, że na tych dwóch „dziwnych zdjęciach” (dziwnych,

bo nieprzedstawiających zabudowań), autor utrwalił istotę bramy: przejście widziane z obu stron, sam prześwit, miejsce metafizyczne, gdzie „poprzez otwory w istnieniu – puentuje Panas swoją egzegezę fotografii – w otworach przepartych w szarej banalnej codzienności coś jaśnieje, jakaś druga, inna strona”⁷.

Można przyjąć jeszcze nieco inną perspektywę i stwierdzić, że tak czy inaczej Czechowicz pisał wiersze żydowskie: wiersze o wykluczeniu, a także wiersze, w których – by przywołać formułę Piotra Matywieckiego – „przejawia się fundamentalna hebrajskość każdego języka”⁸. I to one były szczególnie ważne dla Władysława Panasa, to one są po wielokroć odczytywane w *Bramie Grodzkiej*. Mamy na myśli między innymi *Poemat o mieście Lublinie*, rozczytujący – uliczka po ulicze, linijka po linijce – sekretny przekaz zapisany przestrzennymi znakami⁹. Co roku podczas lipcowej pełni Księżyca Ośrodek organizuje spacer śladami utworu – w ten sposób, prawdopodobnie niezamierzenie, poeta zostaje wprowadzony w przestrzeń imaginacyjnie i permanentnie odzyskiwanego żydowskiego Lublina.

Ale w jeszcze większym stopniu do podobnych przypuszczeń skłania wydana przez oficynę Bramy Grodzkiej książka *Dopóki niebo nie płacze*, stworzona przez Iwonę Chmielewską. Autorka połączyła w niej pisane przez Czechowicza wiersze dla dzieci z przedwojennymi zdjęciami portretowymi członków żydowskiej społeczności – rysownicza wybrała kilkanaście fotografii ze zbioru ponad dwóch tysięcy szklanych negatywów



Elementy składu drukarskiego, 2017. Fot. Robert Sawa (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

wykonanych najprawdopodobniej przez Abrama Zylberberga, odnalezionych w 2010 roku na strychu jednej z lubelskich kamienic. Kompozycję scalają obrazy Chmielewskiej, która poniewczasie pokazała autorowi *Starych kamieni* siłę jego słów, dopisanych przez nią do urwanych życiorysów Żydów lubelskich (czyli tych, którzy nie mieli być raczej jego potencjalnymi czytelnikami). Czyniąc z wierszy Czechowicza imaginacyjne partytury, ocaliła bezimienne postacie ze zdjęć w równoległych, przyjaznych im światach, wywiedzionych z dziecięcych doświadczeń: i trosk, i marzeń. To gest naprawczy, obecny również we wszystkich działaniach Bramy Grodzkiej (niekiedy przyjmuje charakter wyłącznie symboliczny, niekiedy wiąże się z bardziej wymiernymi rezultatami), o takim geście opowiada też na swój sposób Piotr Mitzner.

3.

Wiersz Mitznera – topograficznie rzecz ujmując – wybrzmiewa z podwórka Domu Słów, mieszczącego się w kamienicy zajmującej działkę na skrzyżowaniu ulicy Królewskiej i uliczki Żmigród. To druga, młodsza siedziba Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, siedziba nieprzypadkowa, o czym placówka obszernie informuje na swojej stronie internetowej, odtwarzając historię budynku. Jeden z jego lokali przed wojną, od 1932 roku, zajmowała chrześcijańska – co trzeba podkreślić – drukarnia Popularna, zakład – należący do największych i najlepiej wyposażonych w mieście – funkcjonował również w latach 1939–44, pracownicy wykonywali zlecenia okupanta, ale zarazem prowadzili działalność podziemną, co ostatecznie przypląciło życiem. Przez krótki okres po wojnie drukarnia działała wedle wcześniejszych zasad, na początku lat 50. – na mocy nowych przepisów upaństwowiających prywatne przedsiębiorstwa – została przekształcona w Spółdzielnię Pracy Drukarzy i Introligatorów. W roku 1972 dwóch pracowników tej spółdzielni zainicjowało utworzenie Izby Drukarstwa gromadzącej zabytkowy sprzęt oraz dokumenty. Po transformacji ustrojowej także ten zakład – jak wiele innych w tamtym czasie – mierzył się z coraz poważniejszymi kłopotami, toteż opiekę nad działającą przy nim swoiście muzealną placówką przejęła inna firma, później zaś – w wyniku jej upadłości – Izba Rzemieślnicza, ale i pod tą kuratelą, mimo starań, cenne eksponaty wciąż niszczały, a zabytkowe wnętrza popadały w ruinę. Wreszcie w 2007 roku zostały przejęte przez Bramę Grodzką. Ośrodek przeprowadził gruntowy remont, renowacji poddano również maszyny (wiele z nich nadal pracuje, przygotowywane są na nich okolicznościowe afisze o charakterystycznej szacie graficznej¹⁰).

Obecnie w Domu Słów prezentowane są dwie wystawy stałe: Izba Drukarstwa, przybliżająca historię i tajniki rzemiosła, oraz ekspozycja *Siła wolnego słowa*, poświęcona historii niezależnego ruchu wydawniczego

w Lublinie w latach 1976–89. Wokół idei tych dwóch ekspozycji zorganizowana jest bogata działalność edukacyjna Domu Słów, w którym też skupia się program wydawniczy Ośrodka, obejmujący rozmaite publikacje z zakresu szeroko rozumianej historii miasta, a także książki poetyckie (również te najnowsze, cenione i nagradzane, jak *Przez sen* Jacka Podsiadły – w niedrodziennej, kopertowej szacie graficznej), eseje czy monografie literaturoznawcze. Co warte podkreślenia, okładki większości z nich utrzymane są w estetyce „szarego papieru”, będącej swego rodzaju znakiem rozpoznawczym tej oficyny. Ale sztukę książki – podpowiada utwór Mitznera – rozumie się tu znacznie poważniej.

Na stronie internetowej Domu Słów przeczytamy również, że w dwudziestoleciu międzywojennym rzeczywiście – jak w wierszu warszawskiego poety – w pobliżu drukarni Popularnej przy ulicy Królewskiej mieściły się drukarnie żydowskie. Jedna z nich znajdowała się przy Królewskiej 15, więc w budynku sąsiadującym z Domem Słów przez podwórko. Obecnie jest to „podwórko wyobraźni” – przestrzeń, która co roku w czasie trwania czasoprzestrzeni zwanej Miastem Poezji przeobraża się w scenery klasycznych książek dla dzieci; były już *Muminki*, *Pinokio*, *Alicja w Krainie Czarów* i ostatnio *Piotruś Pan*.

Wówczas w Lublinie działało jeszcze kilka żydowskich drukarni. Zdaje się, że chrześcijańska większość – której dominacja w mieście wynikała nie tyle z przewagi liczebnej, ile ze sprawowanej władzy – w najlepszym wypadku tolerowała te „innowiercze” zakłady. W tym kontekście i nie tylko na prawach anegdoty warto przywołać notatkę prasową z 9 sierpnia 1931 roku, opublikowaną w 232. numerze dziennika „ABC”, gdzie pojawiło się doniesienie (brzmiące prawie jak donos) zatytułowane *W żydowskiej drukarni drukują się katolickie afisze religijne. Opinia publiczna domaga się ukarania sprawcy*. Anonimowy autor tej notatki pisał w tonie sensacji, że zaproszenie do udziału w pielgrzymce do Częstochowy, organizowanej przez jedną z lubelskich parafii, „ogłoszono afiszami z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, przyczem afisze te, po prostu wierzyć się nie chce, gdybyśmy tego na własne oczy nie widzieli, wydrukowano w żydowskiej drukarni «Praca» przy ul. Królewskiej 3”. Dziennikarz argumentował, że „podobny krok obniża powagę pielgrzymki” oraz stanowi „profanację wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej”, a ponadto podnosił, „że kiedy jedno z żydowskich kin lubelskich zaczęło w swoim czasie drukować swe afisze w drukarni chrześcijańskiej, miejscowy organ żydowski «Lubliner Tugblat» wszczął z tego powodu hałas tak wielki, że właściciele kina momentalnie przenieśli swe roboty do drukarni żydowskiej”¹¹. (Tę notatkę znalazłyśmy w jednym z trzech poświęconych Czechowiczowi monumentalnych numerów „Scriptores”, periodyku wydawanego przez Bramę Grodzką;

jego autor – NN, za którym to pseudonimem ukrywa się Tomasz Pietrasiewicz – chcąc przybliżyć atmosferę miasta z czasów, kiedy żył w nim poeta, przytacza między innymi różnorodne wypisy z lokalnej prasy, sporządza też listy działających wówczas księgarń, drukarni, bibliotek, kin, teatrów itp.).

Trzeba było dopiero *Domu Słów* Piotra Mitznera (oraz *Domu Słów Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*), by uświadomić sobie, że w dawnych drukarniach na etapie składu pismo łacińskie stawało się niejako pismem hebrajskim, i *vice versa*, zecer czytał wiersz żydowski w lustrze wiersza chrześcijańskiego, a wiersz chrześcijański w lustrze wiersza żydowskiego – nie dało się inaczej. W utworze Mitznera takim lustrem jest chiasm, nie bez powodu zresztą użyty dwukrotnie; najpierw jako figura dystansu, uprzedzeń, do pokonania na przestrzeni kolejnych wersów (którym mogłyby odpowiadać całe dziesięciolecia milczącej niechęci do prawie już nieobecnych Żydów), następnie zaś jako figura w pewnym sensie poniewczasie odzyskanego porozumienia – poniewczasie, bo w gruncie rzeczy odbywającego się wyłącznie za pośrednictwem pisma, na wykrojonym obszarze – kartki, Bramy Grodzkiej, *Domu Słów*.

4.

Wiersz Mitznera zaczyna się od dedykacji, jest wierszem na cześć słów – opowieści, które na początku lat 90. zainspirowały Tomasza Pietrasiewicza, kiedy próbował odnaleźć się w siedzibie, którą jego teatrowi przyznało miasto, i zaczynał rozumieć, że ten zaniedbany wówczas budynek nie jest jedynie lokalem. To miejsce ze swoją szczególną aurą miało okazać się zobowiązaniem. Opowiadał o tym między innymi Joannie Roszak w rozmowie umieszczonej przez nią w książce traktującej o poznańskiej synagodze zamienionej w pływalnię, wydanej w Lublinie przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”:

Jak większość mieszkańców Lublina rzeczywiście nic nie wiedziałem o mieszkających tu Żydach. Kiedy ktoś mi o nich powiedział, zadałem sobie zupełnie zasadnicze pytanie: jak to możliwe, że ja, dorosły już przecież mieszkaniec miasta, nic o tym nie wiem. Próba znalezienia odpowiedzi zmieniła całe moje życie¹².

Najprawdopodobniej tym, kto wtajemniczał Pietrasiewicza w historię Bramy Grodzkiej, kto dał impuls do wypracowywanej przez lata formuły Ośrodka, skupionego na odzyskiwaniu pamięci o zgładzonych i zapomnianych żydowskich mieszkańcach Lublina, był Władysław Panas. W archiwum zmarłego w 2005 roku myśliciela zachowała się notatka sporządzona przez niego jesienią 1994 roku; w niej – jak czytamy w jednym z dwóch numerów „Scriptores” poświęconych lubelskiemu literaturoznawcy – uczone „po raz

pierwszy wskazał, jakie elementy historii Lublina są dla niego ważne. Był to rodzaj ściągawki dla jednej z osób z Teatru NN, która miała na jakimś spotkaniu opowiedzieć o miejscu, w którym teatr działa”¹³. Autorem tego szczególnego komentarza jest Tomasz Pietrasiewicz, który zapewne celowo tego nie zdradza, choć wszystko na to wskazuje, że to on był adresatem owych słów, pozostaje NN, a niebawem będzie Nieznanym Narratorem – jak rozwija ten skrót Paweł Próchniak¹⁴ – opowieści o nieistniejącym mieście i jego mieszkańcach. Zapiski Panas, przedrukowane w „Scriptores” w surowym kształcie, wydają się analogonem tamtych rozmów:

1. W Bramie Żydowskiej, w Bramie Grodzkiej, w przejściu między miastem chrześcijańskim i miastem żydowskim.
2. W mieście uczoności żydowskiej, której symbolem jest macewa Szaloma Szachny z 1558 r. twórcy lubelskiej szkoły talmudycznej w XVI wieku – w XX wieku zwieńczonej utworzeniem Jeszwyot Chachmej Lublin.
3. W mieście żarliwej, ekstatycznej pobożności chasydzkiej, której znakiem pozostaje macewa Widzącego z Lublina, Jakowa Icchaka Horowitza z 1815 roku. W dole – gdzie dzisiaj pusty plac u stóp Bramy i Zamku miał swój kłaus.
4. W mieście szoah – Majdanek¹⁵.

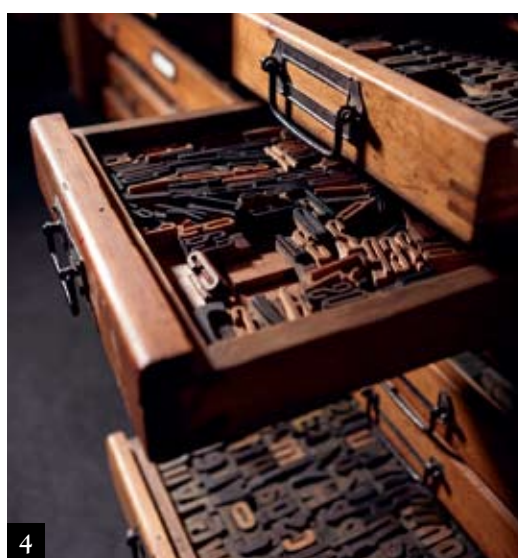
W gruncie rzeczy Panas zrobił to samo, co Józef Czechowicz kilkadziesiąt lat wcześniej, gdy w jednym z artykułów prasowych opisywał, wówczas niedawno odkryte, fundamenty pierwszego lubelskiego kościoła św. Michała (notabene plac Po Farze mieści się przy ulicy Grodzkiej, w pół drogi ze staromiejskiego rynku do Bramy Grodzkiej):

Po wielu pracach wstępnych w półtorametrowym wykopie ukazały się głazy posadzek kościelnych, potraskane progi kaplic, szczątki murów odwiecznej budowli, tworząc jak gdyby pion Fary w naturalnej wielkości. Okazało się, że wielu progów z ciosanego kamienia, a i marmurowych brakuje, oraz że w niektórych kamiennych domach rynku lubelskiego użyto ich przed laty na sporządzenie schodków, wiodących do groszowych sklepików, a czasem kawał marmuru leżał wprost w dziedzińcu któregoś z tych domów, służąc za oparcie dla miotły dozorczy...

Wszystkie wróciły na miejsce.

Teraz, kto przyjdzie na owo zielone i wysoko pod jesienne niebo wyniesione trawniki, ujrzeć może wzruszający zarys kościoła, którego nie ma. Jeśli umie wyobraźnią widzieć – z powietrza wyprowadzi sobie na tych fundamentach mury nawy i wieży, i wieńca kaplic.

[...]



1, 3 i 4. Elementy składu drukarskiego, 2014.
Fot. Marcin Butrym (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
2. Elementy składu drukarskiego, 2017.
Fot. Robert Sawa, (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

Nie ma już i topól, nie ma dzwónów, archaniołowi poświęconych. Na zielonym skwerze nocą gwiazdy przeświecają przez gotyckie żebra kościoła z powietrza¹⁶.

Wyobrażamy sobie, że w podobny sposób obaj, Władysław Panas i Tomasz Pietrasiewicz, ujrzeni nieistniejące żydowskie miasto w miejscu, w którym obecnie jest betonowy parking i kilka zielonych skwerów. Ta symetryczna pustka po dwóch stronach Bramy Grodzkiej, miejsce po świątyni chrześcijańskiej i miejsce po społeczności żydowskiej, była dla uczonego niesłychanie ważna. Wokół niej osnuł esej *Brama* (opublikowany po raz pierwszy w „Kontekstach” w roku 1996), jeden z tekstów założycielskich dla mitologii Ośrodka. W misternej egzegezie próbował uchwycić szczególne właściwości miejsca, które „znajduje się w przestrzeni tyle fizycznej, co i metafizycznej”¹⁷. Kilka lat później, w 2000 roku, jakby na kanwie eseju Panasa odbyło się misterium *Jedna Ziemia – Dwie Świątynie*. Jego uczestnicy – ocalali z Zagłady i Sprawiedliwi wśród Narodów Świata – utworzyli dwie drogi prowadzące do Bramy Grodzkiej: z jednej strony od miejsca, gdzie znajdowała się Wielka Synagoga, z drugiej strony od placu, gdzie stał kościół św. Michała, i przekazywali sobie z rąk do rąk w glinianych naczyniach ziemię wykopaną spod obu nieistniejących świątyń, którą w siedzibie Ośrodka wymieszał ocalali z Zagłady Żyd i katolicki ksiądz Romuald Jakub Weksler-Waszkinel, po czym zasadził w niej dwie gałęzie winorośli, odzyskując w ten sposób *axis mundi*, oś świata.

Wiersz Mitznera czerpie z tej opowieści, z tych gestów. A że jest wierszem o słowach, wie też, że fundament dla wszystkich działań Ośrodka stanowi program historii mówionej, prowadzony od 1998 roku, z misją gromadzenia relacji dotyczących Lublina i Lubelszczyzny. Jego szczególnym wariantem stał się projekt *Lublin. 43 tysiące*, już w tytule odsyłający do liczby żydowskich mieszkańców miasta w 1939 roku. Inicjatorzy przedsięwzięcia swój zamysł tłumaczą następująco: „Chcielibyśmy odnaleźć nazwiska tych osób i zrekonstruować, na ile jest to możliwe, ich losy. Dlatego też każdej z osób przypisaliśmy teczkę, w której znajdują się wszystkie odnalezione przez nas o niej informacje. W przestrzeni Bramy Grodzkiej umieściliśmy 43 tysiące takich teczek”¹⁸.

5.

Z całego żydowskiego miasta na Podzamczu zachowała się w Lublinie jedna ulica, ulica Kowalska. W internetowym *Leksykonie Lublin*, kolejnym ważnym projekcie Bramy Grodzkiej, czytamy:

W okresie II wojny światowej na skrzyżowaniu ulicy Kowalskiej i Lubartowskiej znajdowała się główna brama prowadząca do getta. Tutaj, w marcu i kwietniu 1942 roku, odbywały się selekcje mieszkańców getta¹⁹.

Przez wiersz Piotra Mitznera przebiega równoległa, równoległa jak druga linijka dystychu, ulica, tyle że biegnie w przeciwną stronę – to ulica życia. Z Kowalską, ulicą śmierci, tworzą figurę szczególnego chiazmu, rozpiętego między fizycznym miejscem a zadrukowaną kartką.

Dom Słów jest zresztą doskonale symetryczny. Doskonale, bo poeta-zecer składa go z czternastu wersów (a cyfra ta, wielokrotność siódemki, symbolizuje bezmiar), rozłożonych w sześciu dwuwersach i rozdzielonych dwiema pojedynczymi linijkami, niewstawionymi jednak w równomiernych odstępach między dystychami, zakłócającymi więc regularną budowę utworu. Na swój sposób to samo pismo – typu łańskiego i typu hebrajskiego – narusza, a potem znosi obowiązujący porządek, dosłownie bierze go w nawias, tak że w końcu strona jednej kartki – *recto* i *verso* – okazuje się zadrukowana wierszem żydowskim i wierszem chrześcijańskim.

Poeta-zecer, w czasach, kiedy to rzemiosło odchodzi w niepamięć, składa roztrzaskany świat (czcionkami znalezionymi w Domu Słów).

Po tym wszystkim, co się wydarzyło w Lublinie, na Majdanku, w wierszu Mitznera miasto samoistnie dokonuje rytuału ablucji, obrzędu ponownego wyznaczenia środka świata – jakby odpowiadało na działania Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Na powrót staje się emanacją wiersza – zgodnie z wyobrazeniami Czechowicza, i zgodnie z lekturą Panasa, wielokrotnie powtarzającego, że „Lublin jest księgą” – szczególnie za sprawą paronomazyjnych wygłosowych linijek, które właściwie drukują pomiędzy sobą to słowo, tę „ulicę”, by przeprowadzać to na jej jedną, to na drugą stronę wiersze żydowskie i wiersze chrześcijańskie.

6.

Gdyby w samej Bramie Grodzkiej szukać – słowami Panasa – miejsca, które „znajduje się w przestrzeni tyle fizycznej, co i metafizycznej”, gdyby szukać kwintesencji jej wnętrza, byłaby to na pewno Sala Czarna.

Kto trafia do Sali Czarnej, trafia do sedna.

Kto wchodzi do Sali Czarnej po raz pierwszy, myśli, że kiedyś tam był(a). To miejsce przypomina miejsce rodzenia się, nie urodzenia, ale rodzenia się. Jest konieczne.

Kto trafia do Sali Czarnej kolejny raz, ma anamnetyczne przecucie, że stamtąd nie wychodził(a). Sala Czarna jest rodzajem trwania.

Tam, w Sali Czarnej, nie można przestać być. I to jest wstęp do niepewnej pewności, że w ogóle nie można przestać być.

Marta Kubiszyn, autorka książki *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym. Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie*, po ośmiu latach pracy w Bramie Grodzkiej (1998–2005) wyznała:

Do napisania tej książki skłoniło mnie spotkanie z jedynym w swoim rodzaju miejscem, jakim jest nieistniejąca dzielnica żydowska w Lublinie²⁰.

Wygnany z Poznania²¹, skąd piszemy (też niezadowolone w tym mieście, chociaż tutaj urodzone), Władysław Panas wyznawał szorstko (czyli czule) w roku 2001:

Chcę mówić krótko. Mam z Lublinem specjalną sprawę. Od lat piszę książkę o Lublinie i mam nadzieję, że w pewnym momencie uda mi się ją skończyć. Moja droga do Lublina jest drogą człowieka, który znalazł się tu z przymusu. Ani z wyboru, ani z przypadku, ale jak na zesłaniu, na Syberii. Jest to droga od nienawiści do... nie wiem, czy do miłości. Do czegoś, co jest do niej podobne²².

Soczewką tego uczucia podobnego do miłości była może Brama Grodzka (Żydowska), zaś jedyną w swoim rodzaju soczewką tej soczewki – Sala Czarna.

Można sobie to wyobrazić, można w tym uczestniczyć²³.

7.

Kiedy w miejscu granicznym spotykają się fizyki i metafizyki, Tomasz Pietrasiewicz i Władysław Panas, to w tym miejscu (podobnie jak w dziele Arystotelesa, gdzie spotykają się fizyka i metafizyka) dzieją się rzeczy wielkie. A wtedy ci, którzy trafią do miejsca granicznego, do Bramy Grodzkiej, na tym zyskują (byłyśmy kiedyś w tym miejscu przejścia z grupą studentów z Koła Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru Emet” i oni wszyscy do dziś wracają pamięcią do jego *genius loci*). Samo miejsce jest promienne. Nawet w Sali Czarnej. A może zwłaszcza tam...

Przypisy

- ¹ W. Panas, *Brama*, „Scriptores”: *Panas. Lublin jest księgą*, t. 1, nr 33, s. 27.
- ² P. Mitzner, *polak Mały*, tCHu, Warszawa 2016, s. 23.
- ³ Świadectwem tej bliskości i wzajemności jest krótki okolicznościowy szkic Tomasza Pietrasiewicza, zatytułowany *Piotr Mitzner – historia jednej znajomości* („Tekstualia” 2015, nr 1, s. 189), zakończony słowami: „Piotr jest klasycznym przedstawicielem wymierającej już grupy społecznej zwanej «polską inteligencją». Ludzi gotowych zawsze i wszędzie angażować się w sprawy ważne dla najbliższego otoczenia i kraju. Piotrze, za to Cię kocham i czas najwyższy wyznaczyć tę miłość!”.
- ⁴ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, „*Все поэты жиды*”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreatywne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013.
- ⁵ T. Pietrasiewicz, *Brama Grodzka – Kęgi pamięci / The Brodzka Gate – Circles of Memory*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2008. Por.: A. Jarzyna, *Zwoływanie czasowników*. „Odczytanie Listy” Anki

- Grupińskiej jako akt poetycko-fatyczny*, [w:] *Niezależna. Próby o Ance Grupińskiej*, red. J. Budzik, B. Koper, Kraków 2015, s. 49–67.
- ⁶ Zob. A. Jarzyna, *Rejestry przemocy. Usuwanie Żydów z języka Czechowicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 22, s. 197–211.
 - ⁷ W. Panas, *Brama*, dz. cyt., s. 27.
 - ⁸ P. Matywiecki, *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowsko-chrześcijańskiej*, Warszawa 2010, s. 9.
 - ⁹ Zob. M. Calbecki, *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*, Lublin 2004; P. Próchniak, *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)*, [w:] *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 83–115; P. Próchniak, *Marszruta wierszy (zapiski z wędrówek trasą „Poematu o mieście Lublinie”)*, „Konteksty” 2015, nr 4, s. 107–113.
 - ¹⁰ Zob. *Historia Izby Drukarstwa*, witryna internetowa Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, www.teatrnn.pl/domslow.
 - ¹¹ *W żydowskiej drukarni drukują się katolickie afisze religijne. Opinia publiczna domaga się ukarania sprawcy*, „Scriptores”: *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*, t. 3, nr 32, s. 21.
 - ¹² *Blau. Rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem*, [w:] J. Roszak, *Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*, Lublin–Warszawa 2015, s. 129.
 - ¹³ T. Pietrasiewicz, *Na tropie „Niebieskiego jeźdźca” – nieukończonego „przewodnika” po Lublinie Władysława Panas*, „Scriptores”: *Panas. Lublin jest księgą*, t. 1, nr 33, s. 7.
 - ¹⁴ P. Próchniak, *Dal kulis. „Czechowicz – w poszukiwaniu ukrytego miasta”*, „Scriptores”: *Panas. Lublin jest księgą*, t. 2, nr 37, s. 174.
 - ¹⁵ W. Panas, *I. W Bramie...* (reprodukcja rękopisu), „Scriptores”: *Panas. Lublin jest księgą*, t. 1, nr 33, s. 209.
 - ¹⁶ J. Czechowicz, *Kościół niewidzialny*, [w:] *Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 280–281.
 - ¹⁷ W. Panas, *Brama*, dz. cyt., s. 23.
 - ¹⁸ T. Pietrasiewicz, *Projekt „Lublin. 43 tysiące”*, [w:] *Kalendarium*, www.teatrnn.pl.
 - ¹⁹ *Ulica Kowalska w Lublinie – historia ulicy*, [w:] *Leksykon Lublin*, www.teatrnn.pl. Por. K. Kuczyńska-Koschany, *(Nie)topika Zagłady w NN „Opowieściach zasłyszanych”*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 50–63.
 - ²⁰ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym. Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 16.
 - ²¹ Z. Trojanowiczowa, *Jedna poznańska historia dedykowana wszystkim byłym – obecnym – przyszłym członkom komisji dyscyplinarnych*, [w:] *Księga pamięci Władysława Panas*. *W dziesiątą rocznicę śmierci*, Lublin 2015, s. 149–154.
 - ²² Cyt. za: *Czytanie Czechowicza. 2001–2010*, pomysłodawca T. Pietrasiewicz, red. A. Zińczuk, M. Śliwińska, Lublin 2010, s. 67.
 - ²³ Książkę Władysława Panas *Magiczne miasto. Szkice i fragmenty lubelskie*, wydaną przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w roku 2017, w 70. rocznicę urodzin Uczzonego, przywiózł do Poznania – w maju 2017 – Paweł Panas (syn Władysława), który przyjechał do tego miasta z obawą, ale też po to, by przerehabilitować miejsca, w których studiował i z których został wyrzucony w roku 1968 jego ojciec.

Brama 2.0

Animacja kultury cyfrowej
w działaniach Ośrodka „Brama
Grodzka – Teatr NN”

Media cyfrowe stopiły się niemal w jedno z naszą codziennością, trudno więc dziś mówić o działalności społecznej czy kulturowej z pominięciem internetu, smartfonów, tabletów i komputerów. Dlatego też niektórzy badacze określają współczesną rzeczywistość jako postmedialną, czyli taką, w której nie można już wskazać jasnej granicy pomiędzy tym, co jest częścią cyfrowego obiegu treści, i tym, co znajduje się poza nim¹. Klasykne badania z socjologii internetu dla opisu i rozumienia tej nowej społeczno-kulturowej rzeczywistości wprowadziły termin rzeczywistej wirtualności². Jest to porządek ontologiczny, w którym to, co fizyczne, na liczne sposoby spleta się z tym, co wirtualne i wykreowane za pomocą mediów. Takie zjawiska nasiliły się w ostatnich dwóch dekadach, stając się także wyzwaniem dla współczesnych instytucji kultury.

Drugim trendem kształtującym kulturę cyfrową ostatnich lat jest kultura uczestnictwa, określaną często jako Kultura 2.0, co bezpośrednio łączy się z koncepcją Internetu 2.0, która w 2001 roku stała się dominującym paradygmatem rozwoju tego medium³. Kultura, w której każdy może być twórcą i nadawcą informacji, była niezwykle atrakcyjna na początku nowego milenium, oferując nieznany wcześniej sposób interakcji użytkowników z mediami.

Z tak nakreślonej perspektywy chciałbym przyrzeć się działaniom Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” – instytucji kultury funkcjonującej w Lublinie od 1998 roku. Ośrodek łączy funkcje archiwum i muzeum, ale także placówki zajmującej się animacją i popularyzacją dziedzictwa kulturowego, z naciskiem na wielokulturowość i lokalność. Taka specyfika w istotny sposób determinuje wielość podejść i zastosowań mediów cyfrowych w działaniach Bramy.

**Archiwizowanie, udostępnianie,
popularyzacja**

Warto zaznaczyć, że początki funkcjonowania Ośrodka zbiegają się z procesem upowszechniania się internetu w instytucjach kultury. Nie jest to jeszcze sieć w pełni otwarta na działania odbiorców, ale potencjał tak zwanego Internetu 1.0 pozwalał realizować liczne działania kulturowe i kulturotwórcze.

Praktycznie od samego początku pracownicy Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” dostrzegają i rozumieją ten trend. Pierwsza strona internetowa instytucji powstała już w grudniu 1998 roku, a trzeba pamiętać, że pod koniec lat 90. XX wieku niewiele instytucji kultury w Polsce posiadało własne witryny. Tak wczesne wykorzystanie technologii sieciowych nadaje pewien kierunek rozwoju Ośrodka, który w późniejszych działaniach nie tyle traktuje nowe media jako „dodatek” do swojego programu, ile aktywnie ekspluoruje możliwości mediów cyfrowych jako nowej przestrzeni działań kulturowych.

Nieco później powstał „Fraper” – utworzony przez Bramę sieciowy informator, który koncentrował się na aktualnych wydarzeniach kulturalnych Lublina. Był to jeden z pierwszych tego typu informatorów w mieście⁴.

Początki działalności Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w sieci upłynęły głównie pod znakiem archiwizowania dziedzictwa lokalnego, co jednak szło w parze z tworzeniem nowoczesnej infrastruktury, umożliwiającej łatwy dostęp do zgromadzonych zasobów. W tym duchu powstała w 2003 roku *Wirtualna Biblioteka Lublina i Regionu Lubelskiego*. Miała ona charakter wortalu tematycznego poświęconego tematyce dziedzictwa kulturowego regionu lubelskiego – zawierał on informacje o historii i kulturze ponad 60 miast i miasteczek Lubelszczyzny. Warto podkreślić, że projekt nie skupiał się wyłącznie na udostępnianiu materiałów tekstowych, ale od początku był multimedialny. Oprócz artykułów i fragmentów książek *Wirtualna Biblioteka* oferowała również archiwalne fotografie, plany budynków i miast, a także relacje mieszkańców w formie audio.

Kolejny sieciowy projekt współtworzony przez Ośrodek nosił tytuł *Życie Żydów w Europie z dala od metropolii*. Przedsięwzięcie miało wymiar edukacyjny, a jego zasadniczym celem było gromadzenie i udostępnianie informacji poświęconych życiu Żydów przed II wojną światową na terenie Niemiec, Holandii i Polski. Kluczowa dla realizacji projektu była współpraca międzynarodowa i oprócz Ośrodka partycypowały w nim trzy inne instytucje: Westfälisches Landesmedienzentrum w Münster (koordynacja), Jüdisches Museum Westfalen w Dorsten oraz Stichting Folkingerstraat Synagoge w Groningen. Idea przedsięwzięcia zakładała stworzenie obszernej bazy materiałów umożliwiającej badania porównawcze i oferującej zasoby edukacyjne dla nauczycieli z całej Europy. Realizacja koncentrowała się na pracach naukowych, archiwizacyjnych oraz poświęconych projektowaniu odpowiedniej infrastruktury technicznej. Pomysły rodziły się w trakcie seminariów organizowanych zarówno w Lu-



1



2



3



4

1. Makieta cyfrowa Lublina z XVI w., zrzut ekranu.
 2. Makieta cyfrowa Lublina z XVIII w., zrzut ekranu.
 3. Zrzut ekranu przeglądarki poszerzonej rzeczywistości Layar (z cyfrowym modelem nieistniejącego kościoła farnego pw. Św. Michała).
 4. Makieta cyfrowa Lublina z lat 20. XX w., wizualizacja.
- Makieta i model wykonane w ramach projektu „Lublin 2.0. Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”, 2011-2012, Wojciech i Robert Miedziocha (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

blinie, jak i w miastach partnerów uczestniczących w projekcie – w Dorsten i Groningen.

Część prac wykonana przez Ośrodek miała charakter multimedialny. Oprócz artykułów i innych tekstów na stronie projektu zamieszczono także zdjęcia, materiały audio i wideo. Działania takie miały pionierski charakter, jako że w czasach sprzed YouTube'a materiały audio i wideo relatywnie rzadko pojawiały się na stronach internetowych.

Projekt *Życie Żydów w Europie z dala od metropolii* spotkał się z dużym uznaniem badaczy i animatorów kultury. Świadczy o tym fakt, że za stworzenie portalu Ośrodek i instytucje partnerskie otrzymały medal „Erasmus EuroMedia”, który został wręczony 22 czerwca 2006 roku w Wiedniu, podczas XI edycji wręczenia nagród „Comenius-EduMedia-Awards” oraz „Erasmus-EuroMedia-Awards”. Warto podkreślić, że pomimo upływu ponad 11 lat od realizacji projektu portal nadal istnieje i dostępny jest pod adresem: www.zydzi-zycie.net.

Strategia działań Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” podejmowanych z wykorzystaniem nowych mediów nie wyczerpuje się w archiwizacji i udostępnianiu zasobów online. Instytucja ta eksploruje również inne multimedialne i społecznościowe obszary funkcjonowania mediów cyfrowych. Niemniej jednak projekty skupione na udostępnianiu i archiwizowaniu lokalnego, wielokulturowego dziedzictwa prowadzone są przez Bramę do dziś. Oczywiście wraz z nowymi możliwościami internetu zmienia się ich skala i zasięg. Doskonale widać to w projekcie *Lublin. Pamięć Miejsca*, który realizowany jest od roku 2006. Zasadniczym pomysłem, jaki stał za tym przedsięwzięciem, była idea stworzenia przestrzeni, która w przystępny sposób udostępniłaby szerszej grupie odbiorców materiały zgromadzone podczas dotychczasowej pracy archiwizacyjnej i popularyzatorskiej Ośrodka.

Lublin. Pamięć Miejsca to portal internetowy, który powstał na bazie wortalu *Wirtualna Biblioteka Lublina i Regionu Lubelskiego*. Celem projektu było zaprezentowanie wielowątkowych, multimedialnych opowieści o Lublinie, stworzonych w oparciu o zgromadzone materiały dokumentalne. Materiały te zostały umieszczone we wzajemnie powiązanych bazach danych, które pozwalały na łączenie różnego typu informacji. Zasoby portalu uporządkowano według kategorii: historia Lublina i Lubelszczyzny, kultura, wielokulturowość, architektura i urbanistyka, gospodarka, leksykon biograficzny, dzielnice i ulice Lublina, miasteczka Lubelszczyzny. Charakterystycznym i innowacyjnym pomysłem było poruszanie się po zasobie poprzez narracje i tematyczne przewodniki po Lublinie (śladami ważnych postaci, wydarzeń czy zjawisk kulturalnych).

Podobny charakter miał portal *Opowieści o dzielnicach Lublina*, który powstał w 2010 roku i tematycznie koncentrował się na samym mieście oraz na promocji jego dziedzictwa kulturowego. Projekt w zasadniczej

części bazuje na treściach multimedialnych. Do prezentacji zasobów służą tu nie tyle tradycyjne formy oscylujące wokół tekstu i materiałów audiowizualnych, ile interaktywne mapy łączące dany zasób z konkretną przestrzenią. Tworzy to nową jakość i pozwala relatywnie łatwo pozyskać z prezentowanych materiałów szczegółowe lub kontekstowe informacje.

Rewolucyjną zmianą było powstanie *Biblioteki Multimedialnej Teatru NN i Leksykonu Lublin*. Projekty te zainicjowały szereg zmian infrastrukturalnych w działaniach Bramy oraz stały się podstawą do skonsolidowania i uspołnienienia prowadzonych przez instytucję działań sieciowych. Zmiana ta miała charakter zarówno ilościowy, jak i jakościowy.

Dynamicznie rozwijające się przedsięwzięcia internetowe Ośrodka wymagają nie tylko ciągłej rozbudowy treści, ale także zmian w oprogramowaniu i sprzęcie. Pod koniec 2008 roku – ze względu na powiększającą się ilość publikowanych na stronach Bramy zdjęć, nagrań dźwiękowych i filmów – zakupiona została macierz i biblioteka taśmowa. Macierz umożliwia szybki dostęp do danych dla każdego redaktora portalu. Natomiast unikatowe materiały wytwarzane w Ośrodku (w tym szczególnie cenne nagrania relacji „świadków historii”) w wysokim stopniu zabezpiecza biblioteka taśmowa, w ramach której, na specjalnych taśmach, wykonywane są zapasowe kopie zgromadzonych treści cyfrowych.

W 2009 roku Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” zaczął zmieniać sposób edycji sieciowej publikacji cyfrowych – tekstów, zdjęć, nagrań audio i wideo. Biblioteka Multimedialna Teatru NN została zbudowana na nowoczesnym systemie dLibra (Digital Library Framework), służącym do tworzenia nowoczesnych bibliotek cyfrowych. Oprogramowanie to zostało stworzone przez Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sieciowe i jest pierwszym polskim narzędziem tego typu. Zastosowanie systemu dLibra umożliwia łatwe łączenie multimedialnych materiałów ze względu na pojawiające się w nich tematy. Dodatkowo system oferuje zgodność opisu zasobów z licznymi projektami międzynarodowymi, z Europeaną na czele.

Na podkreślenie zasługuje skala zasobów, którymi dysponuje Biblioteka Multimedialna Teatru NN. Obecnie znajdują się w niej ponad 82 tysiące pozycji (oprócz tekstów są to też filmy, zdjęcia czy nagrania „historii mówionej”⁵). Biblioteka Multimedialna jest jednym z repozytoriów wchodzących w skład Federacji Bibliotek Cyfrowych i w lipcu 2017 roku jej zasób był na 7. pozycji pod względem ilości publikacji na liście 181 bibliotek wchodzących w skład FBC. Od lutego 2016 roku zasoby Biblioteki są też częścią zasobu Europeany.

Równie ważnym przedsięwzięciem sieciowym jest *Leksykon Lublin*. Projekt poświęcony jest Lublinowi i Lubelszczyźnie, a jego tworzeniem zajmują się specja-

liści z różnych dziedzin. Na stronie *Leksykonu* znaleźć można zasoby, które uporządkowane są w trzy zasadnicze narracje: *Ludzie*, *Miejsca* i *Wydarzenia*. Opracowane przez specjalistów hasła szeroko korzystają z materiałów zgromadzonych w Bibliotece Multimedialnej, odsyłając do zawartych w niej tekstów, ilustracji, nagrań i innych materiałów źródłowych. Warto podkreślić, że zasoby znajdujące się w *Leksykonie* są bardzo dobrze wypozycjonowane w popularnych wyszukiwarkach, co przekłada się na dużą liczbę wyświetleń. Analiza ruchu na stronie pokazuje, że w roku 2016 miało miejsce 550 tysięcy unikatowych odsłon haseł opublikowanych w *Leksykonie*⁶. Warto też zaznaczyć, że w koncepcji Bramy łatwy dostęp do zasobów idzie w parze z filozofią otwartego oprogramowania i dlatego *Leksykon* bazuje na systemie Drupal, który działa jako program *open source*.

W opisanych wyżej działaniach widać, w jaki sposób postulaty Kultury 2.0 nabierają realnego kształtu. Szczególnie chodzi tu o dostępność zasobów kultury, która jest kluczową wartością przyświecającą przedsięwzięciom archiwizacyjnym Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, co ściśle wiąże się z nową, opartą na internecie formą funkcjonowania kultury. Pisze o tym Lawrence Lessig, intelektualista, który wywarł zasadniczy wpływ na ukonstytuowanie się pojęcia Kultura 2.0:

w odróżnieniu od technologii służących tylko do uwieczniania obrazów, internet pozwala na udostępnianie własnej twórczości nieskończenie wielkiej liczbie ludzi, i to niemal natychmiast. W naszej tradycji materialne uwiecznianie kultury nie jest niczym nowym, podobnie jak to, że można ją krytykować. Jednak możliwość niemal natychmiastowego rozpowszechniania takiej mieszanki uwiecznionych obrazów, dźwięku i komentarza stanowi nową jakość⁷.

Tym samym działania Bramy mogą być swego rodzaju drogowskazem dla innych instytucji kultury, które nadal z nieufnością podchodzą do idei udostępniania swoich zasobów online, nie dostrzegając kulturotwórczego potencjału sieci.

Media cyfrowe i animacja sieci

Liczne projekty Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” mają charakter portali tematycznych. Nie to jednak wyróżnia tę instytucję. Wyróżnia ją ciągłe poszukiwanie nowych rozwiązań i odważne wchodzenie w dialog z nowymi trendami w obrębie technologii cyfrowych. Z jednej strony jest to realizacja licznych postulatów Kultury 2.0, z drugiej – eksploracja wieloaspektowych relacji pomiędzy rzeczywistością kreowaną przez technologie cyfrowe i jej wpływem na współczesną kulturę, na dzisiejsze pojmowanie historii, dziedzictwa lokalnego, pamięci.

Widać to zwłaszcza w projektach realizowanych przez Ośrodek po roku 2005. Mam tutaj na myśli

szczególnie dwa duże przedsięwzięcia: *Henio na Facebooku* i *Lublin 2.0*.

Pierwszy projekt wyewoluował z akcji performatywnej, którą Brama przeprowadziła w 2001 roku w celu uczczenia pamięci lubelskich ofiar Holokaustu. Działanie opierało się na tym, że w rocznicę likwidacji lubelskiego getta wolontariusze i pracownicy Ośrodka wysyłali listy do dawnych mieszkańców zburzonej podczas wojny dzielnicy żydowskiej, wykorzystując ich przedwojenne adresy. Finałem akcji były liczne zwroty odsyłane przez pocztę do nadawców z adnotacją „adresat nieznan” lub „nie ma takiego adresu”⁸.

Wśród osób, do których adresowano listy, znalazł się również siedmioletni chłopiec żydowski – Henio Żytomirski, który zginął najprawdopodobniej w obozie koncentracyjnym na Majdanku. Zachowało się sporo informacji o życiu chłopca i relatywnie dużo fotografii ukazujących jego życie. Zainspirowało to pracowników Ośrodka do cyklicznego odtwarzania – w fizycznej przestrzeni współczesnego Lublina – sytuacji widocznej na ostatnim zdjęciu Henia, które wykonane zostało niedługo przed wybuchem II wojny światowej. Działanie polega na tym, że dokładnie w miejscu, w którym fotografia powstała, ustawiana jest jej odbitka – tak powiększona, by postać chłopca miała naturalne rozmiary. Towarzyszą temu zawsze różnego rodzaju działania animacyjne i parateatralne. W roku 2009 akcja rozwinęła się i sięgnięto w jej ramach po media społecznościowe. Profil Henia Żytomirskiego pojawił się na Facebooku. Podobnie jak ma to miejsce w prawdziwych profilach, dodana została fotografia chłopca, wprowadzono też podstawowe dane personalne – datę urodzenia i miejsca zamieszkania. Dodatkowo na bieżąco publikowane były na profilu krótkie wpisy w imieniu Henia, których treść stanowiły wątki autobiograficzne, opisywane specyficznym dziecięcym językiem. Użytkownicy portalu mogli zapraszać Henia do grona znajomych i komentować publikowane na jego profilu treści⁹. W ten sposób – za sprawą wirtualnego uobecnienia postaci konkretnego żydowskiego chłopca, który został zamordowany przez hitlerowców – upamiętnianie i przypominanie o tragedii Holokaustu zyskało nowy wymiar. Marcin Wilkowski zauważa, że niezwykle istotny jest aspekt społecznościowy tego sieciowego przedsięwzięcia:

Henio Żytomirski powracający [...] do świata żywych integruje wspólnotę wokół uświadomienia traumy. Narzędziem tego procesu staje się cyfrowa kopia oryginalnego zdjęcia z 1939 roku¹⁰.

Projekt nie tylko podejmuje trudną tematykę Holokaustu w mediach społecznościowych, starając się dotrzeć z przekazem do osób, które wydarzenia te znają już tylko z podręczników historii. Siłę tego przedsięwzięcia widać w animacji, w nadaniu – dzięki mediom społecz-

nościowym – drugiego życia wydarzeniom z przeszłości, które na nowo zaczynają być tematem dyskusji, wzruszają i niepokoją. Przedsięwzięcie to można także odczytywać na płaszczyźnie współczesnych rozważań medioznawczych. W tym kontekście projekt *Henio na Facebooku* stawia pytanie o granicę i punkty styeczne między wirtualnością i realnością, między fikcją i tym, co wykreowane.

Zagadnienie mediacji pamięci i aktywnej roli, jaką mogą odgrywać w tym procesie technologie cyfrowe, dobrze widać w zrealizowanym przez Bramę projekcie *Lublin 2.0. Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta*. Podstawowe narzędzia wykorzystane w tym przedsięwzięciu to grafika 3D i aplikacje umożliwiające kreowanie wirtualnej rzeczywistości rozszerzonej. Jednocześnie projekt korzysta z zasobów dotychczas zgromadzonych w toku prac Ośrodka.

Na *Lublin 2.0* składają się cztery wirtualne makiety Lublina, które prezentują miasto w wieku XIV, XVI i XVIII oraz w latach 30. XX wieku. Tworzenie tych cyfrowych makiet poprzedziły seminaria poświęcone dziejom i dziedzictwu kulturowemu miasta. Brali w nich udział nie tylko specjaliści od grafiki 3D, ale także badacze historii, historycy sztuki i architekci, dzięki czemu makiety prezentują aktualny stan fachowej wiedzy na temat konkretnych momentów historycznych Lublina.

Szczególnie interesująca pod tym względem jest makietka Lublina z lat 30. XX wieku, ukazująca między innymi zniszczoną podczas wojny dzielnicę żydowską, która obejmowała okolice Wzgórza Zamkowego, obecny plac Zamkowy i znaczną część dzisiejszej alei Tyśiąclecia. Do niedawna na stronie projektu można było swobodnie przemieszczać się pośród nieistniejących już ulic, pod dowolnym kątem oglądać rekonstrukcje historycznych budynków czy z nieco szerszej perspektywy przyglądać się topografii żydowskiej dzielnicy i jej usytuowaniu w tkance miejskiej przedwojennego Lublina. Dodatkowo makietka połączona była z *Leksykonem Lublin* i Biblioteką Multimedialną, co sprawiało, że użytkownik mógł w łatwy sposób przejść do opisu konkretnego budynku i do szczegółowych informacji historycznych na jego temat. W przypadku makietki Lublina z lat 30. XX wieku wykorzystano również interesujący zabieg estetyczny. Otóż budynki i cała miejska infrastruktura zaprezentowane zostały w kolorystyce sepii, charakterystycznej dla dawnych fotografii, co stanowi swego rodzaju remediację pozwalającą na odtworzenie (i przetworzenie) stylu przedwojennych zdjęć w nowoczesnej technologii grafiki 3D.

Strona *Lublin 2.0* zawiera także inne interesujące eksperymenty z mediami interaktywnymi. Jednym z nich jest sięgający do poetyki gier komputerowych projekt *Lublin Czechowicza*, w którym możemy odbyć spacer po lubelskich ulicach z czasów poety i przyjrzeć się ówczesnemu miastu z perspektywy przechodnia.

Ponadto *Lublin 2.0* aplikował możliwości grafiki 3D do prezentacji licznych zabytków archeologicznych związanych z miastem.

Całości przedsięwzięcia dopełnia seria przewodników po Lublinie, które w pionierski sposób wykorzystują technologię wirtualnej rzeczywistości rozszerzonej. Na stronie projektu zamieszczono 14 przewodników bazujących na aplikacji Layaar. Można dzięki nim obejrzeć między innymi wybrane zabytki miasta, zwiedzić Lublin z roku 1918 albo „Lublin żydowski”. W przewodnikach użyto starych zdjęć, dzięki czemu patrząc przez kamerę smartfona na konkretny budynek, możemy zobaczyć, jak wyglądał kilkadziesiąt lat temu. Dodatkowo wykorzystanie modeli 3D i tworzonych dzięki nim wizualizacji pozwala obejrzeć zabytki dziś już nieistniejące, jak choćby kościół św. Michała, po którym obecnie w przestrzeni fizycznej pozostały jedynie zrekonstruowane zarzysy fundamentów.

Takie zastosowanie technologii rzeczywistości rozszerzonej oferuje odbiorcy zupełnie nowe doświadczenia. Dobrze oddają to słowa Darii Rzepieli, badaczki zajmującej się nowoczesnymi metodami rewitalizacji:

Wirtualizacja wiedzy umożliwia równoległe istnienie tego, co w rzeczywistości jednocześnie istnieć nie może. Niematerialny przekaz jest szansą poszerzenia poznania: przekroczenia granic czasu i przestrzeni. Wi-rewitalizacja nie zakłóca i nie zaśmieca fizycznej przestrzeni – uzupełnia ją tylko na żądanie indywidualnego użytkownika: zgodnie z jego oczekiwaniami¹¹.

Inwencyjność i rozmach projektu szybko przysporzyły mu dużej popularności, nie tylko w Polsce. We wrześniu 2012 roku makiety 3D stworzone w ramach *Lublina 2.0* zostały zauważone przez firmę Google i udostępnione w galerii najlepszych projektów wykorzystujących Google Maps. W ten sposób „lokalne” przedsięwzięcie Bramy odsłoniło swój „globalny” wymiar.

Wysoka jakość makiet 3D i ich innowacyjna interaktywność przyciągnęły do projektu nie tylko specjalistów z branży kultury, ale także z szeroko pojętego obszaru IT. *Lublin 2.0* był w roku 2012 gościem specjalnym targów 3D Poland 2012, które zorganizował Wschodni Klaster ICT. W roku 2013 zaprezentowany został na prestiżowych targach CeBIT w Hanowerze, gdzie pokazywany był wśród innych najlepszych projektów z obszaru IT. W tym samym roku efekty przedsięwzięcia przedstawione zostały Międzynarodowej Radzie Ochrony Zabytków z krajów Europy Środkowej i Wschodniej. W sumie *Lublin 2.0* prezentowany był ponad 200 razy i mogli się z nim zapoznać bardzo różni odbiorcy – między innymi nauczyciele historii, dla których zorganizowano specjalne seminarium *Lublin 2.0. Propozycje warsztatów dla humanistów*.

Działania podjęte przy realizacji projektu *Lublin 2.0* stały się inspiracją dla innych prac Ośrodka. W maju 2011 powstało *Wirtualne miasteczko*, w ramach którego na bazie przedwojennych map, fotografii i dokumentacji technicznej za pomocą Google Earth zbudowano trójwymiarową makietę przedwojennego Józefowa. W latach 2014–2015 Ośrodek we współpracy z Norweskim Instytutem Badań nad Dziedzictwem Kulturowym (NIKU) oraz Vestoldmuseene IKS (Larvik Museum) zrealizował projekt *Drewniany Skarb. Chroniąc dziedzictwo, kreujemy przyszłość*, dzięki któremu za pomocą grafiki 3D zrekonstruowano miasteczka Polski i Norwegii. Podobne projekty są przez Bramę wciąż podejmowane i rozwijane.

Nietrudno dostrzec, że za przedsięwzięciami Bramy stoi dobrze przemyślana i odpowiedzialna wizja, ale kiedy myśli się o konkretnych – omówionych wyżej – realizacjach tej wizji, to uderza też odwaga pracowników Ośrodka we wchodzeniu w nowe obszary współczesnej kultury cyfrowej. Nie poprzestają na technologiach cyfrowych dobrze już zintegrowanych z działaniami kulturalnymi, ale stale eksperymentują z nowymi narzędziami i poszukują nowych form. Wyznaczają w ten sposób trendy dla innych instytucji, a jednocześnie – co istotniejsze – wpisują się swoimi projektami w pogłębioną rozmowę o złożonych relacjach między realnością i wirtualnością, pokazując performatywnie, jak obie te rzeczywistości przenikają się dzisiaj i wzajemnie kształtują, jak kreują nową, postmedialną przestrzeń dla funkcjonowania kultury¹².

Cyfrowe przetworzenia, uczestnictwo

Kolejną płaszczyzną działań Bramy w obszarze kultury cyfrowej są różnego rodzaju akcje animacyjne, które rozwijają się pod znakiem DIY i służą kształtowaniu nowych aktywnych postaw w stosunku do kultury i mediów cyfrowych. Lawrence Lessig zauważył, że dominującym dzisiaj typem kultury jest kultura przetwarzania, którą określił jako RW (Read and Write). W przeciwieństwie do kultury RO – „tylko do odczytu” (Read Only), którą utożsamiać można z mediami masowymi – kultura RW jest nastawiona na aktywne przetwarzanie treści¹³. Analizując działania Ośrodka podejmowane w ciągu kilku ostatnich lat, można zauważyć, że kultura RW wyraźnie zyskuje na znaczeniu. Szczególnie widoczne jest to w przedsięwzięciach, które często przypominają medialaby, charakteryzuje je bowiem laboratoryjne podejście do stosowanych mediów i technologii, kultura otwartości i niehierarchiczny model współpracy¹⁴.

Jednym z pierwszych tego typu wydarzeń zorganizowanych przez Ośrodek były *Warsztaty dziennikarstwa internetowego*, poświęcone tworzeniu audiowizualnych opowieści na potrzeby internetu. Główny temat warsztatów stanowiło miasto – postrzegane przez pryzmat osobliwych miejsc, ludzi i wydarzeń. Uczestnicy opra-

cowali scenariusze i wykorzystując zasoby Bramy, tworzyli własne opowieści cyfrowe w formie audio i wideo.

Ośrodek zorganizował też pierwszy polski THATCamp (The Humanities And Technology Camp, 2012). THATCampy to odbywające się na całym świecie spotkania, których celem jest propagowanie technologii cyfrowych i eksplorowanie możliwości wykorzystania ich zarówno na gruncie badań humanistycznych, jak i szeroko pojętej humanistyki. THATCamp w Bramie był wydarzeniem towarzyszącym pierwszej konferencji poświęconej humanistyce cyfrowej, którą zorganizował Instytut Kulturoznawstwa UMCS, mogli więc w nim uczestniczyć badacze i akademicy z całej Polski zajmujący się zagadnieniami kultury cyfrowej i nowych mediów. Wydarzenie miało formę dyskusji poprzedzonych prezentacjami oraz warsztatów poświęconych różnym narzędziom cyfrowym. W kolejnym roku podczas THATCampu zorganizowanego przez Bramę oprócz sesji wykładów i prezentacji odbyły się także warsztaty z prawa autorskiego oraz z promocji projektów naukowych w internecie¹⁵.

Idea THATCampów spopularyzowana w Polsce przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” oraz portal Historia i Media została podjęta przez inne ośrodki i instytucje kultury. Między innymi Instytut Kultury Miejskiej zorganizował THATCamp w Gdańsku. W tej edycji wydarzenia, która odbyła się w roku 2013, także uczestniczyli przedstawiciele Bramy.

Interesującym projektem – zainicjowanym przez Łukasza Kowalskiego, pracownika Ośrodka – są spotkania TechKlubów. Pierwsze takie spotkanie w Lublinie miało miejsce w Bramie Grodzkiej w maju 2014. Kolejne odbywają się regularnie raz w miesiącu. Idea skupia animatorów kultury, designerów i naukowców zainteresowanych mediami cyfrowymi oraz wykorzystaniem ich w działaniach kulturowych i animacyjnych.

Jeszcze wyraźniej medialabową formułę przyjęły dwa projekty zrealizowane przez Ośrodek w latach 2014 i 2015. Pierwszy z nich – zatytułowany *Remiks dokumentalny* – skierowany był do młodzieży licealnej. W ramach tego przedsięwzięcia uczestnicy uczyli się świadomego korzystania z mediów i kreowania własnych narracji cyfrowych na podstawie dokumentów. W ramach realizacji projektu odbyły się spotkania warsztatowe z dokumentalistami filmowymi i radiowymi, a jego integralną częścią był medialab, na którym uczestnicy w ramach warsztatów zaprezentowali efekty swojej pracy: scenariusze lekcji, prototypy gier komputerowych i wizualizacje zawartości wielorekordowych baz danych (*big data*).

Blizniaczy projekt – o nazwie *RemiksLab* – zrealizowany został rok później i koncentrował się z jednej strony na nauczycielach, twórcach kultury i edukatorach, z drugiej – na grafikach komputerowych i programistach. Obie grupy pracowały na archiwalnych i materiałowych zasobach Bramy, a ich zadaniem było



5



6



7



8

5. Prezentacja projektu „Lublin 2.0” podczas Targów CeBIT w Hanowerze, 2013. Fot. Łukasz Kowalski.
6. Aplikacja umożliwiająca spacer po Krakowskim Przedmieściu w okresie międzywojennym wykorzystana w projekcie „LublinCzechowicza”, 2012. Fot. Łukasz Góras, Grzegorz Mituła, zrzut ekranu.
7. Warsztaty „RemiksLab”, 2014. Fot. Karolina Kryczka-Kowalska.
8. Makieta cyfrowa Lublina z lat 20. XX w. wykonana w ramach projektu „Lublin 2.0. Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”, 2011-2012. Fot. Wojciech i Robert Miedziocha, wizualizacja. Wszystkie ilustracje pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

wpracowanie scenariuszy lekcji wykorzystujących narzędzia cyfrowe oraz zbudowanie takich narzędzi, które mogą zostać w innowacyjny sposób wykorzystane w edukacji.

Cennym rezultatem tego przedsięwzięcia jest książka *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*¹⁶. Publikacja udostępniona została na otwartej licencji i uznać ją można za swoistą „instrukcję obsługi”, która zawiera szereg praktycznych porad i konkretnych scenariuszy działań, pozwalających tworzyć własne projekty dotyczące przetwarzania zasobów kulturowych. Oferuje także pogłębioną refleksję nad zjawiskiem remiksu oraz osadza je w szerokim kontekście kulturowym i społecznym, ukazując remiksowanie jako praktykę rewitalizującą zasoby kulturowe i nadającą im nowe życie.

Wiele ze swoich przedsięwzięć sytuujących się na styku technologii cyfrowych i działań kulturowych Ośrodek prowadzi we współpracy z partnerami o znaczącym dorobku na polu humanistyki cyfrowej – jak konsorcjum DARIAH (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities), Koalicja Otwartej Edukacji czy Narodowy Instytut Audiowizualny. Z kolei efektem współpracy z wydawnictwem a5 i Komitetem Nauk o Literaturze PAN są *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, których celem jest stworzenie serii publikacji sieciowych poświęconych polskim poetom współczesnym. Powstały już multimedialne monografie Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego¹⁷, na ukończeniu jest monografia Juliana Kornhausera. W planach – kolejne. Publikacje te pomyślane zostały jako sukcesywnie uzupełniane kompendia o charakterze monograficznym – prezentują więc pogłębiony opis życia i twórczości poszczególnych poetów, antologie ich wierszy, almanachy poświęconych im wypowiedzi krytycznoliterackich, kalendaria, zestawienia bibliograficzne, a także fotografie oraz nagrania audio i wideo. W przedsięwzięciu Ośrodek odpowiedzialny był za stworzenie systemu zarządzania treścią, a obecnie pełni funkcję administratora i wydawcy *Monografii w toku*, które – warto dodać – stanowią część szerszego przedsięwzięcia, jakim jest portal *Strony Poezji*¹⁸. Portal ten również zakotwiczony jest w Bramie.

Podsumowanie

Dokonania Bramy w zakresie wykorzystania technologii cyfrowych w działaniach kulturowych trudno przecenić. Dokonania te – często pionierskie, wpisujące się w postulat Kultury 2.0, twórczo podejmujące koncepcje humanistyki cyfrowej – wyznaczają standardy dla innych instytucji kultury, nie tylko w Polsce. Są też ważnym głosem w dyskusji o postmedialnej rzeczywistości, która na naszych oczach krystalizuje się na pograniczu świata fizycznego i wykreowanego za pomocą technologii. Jednocześnie prace Bramy – sytuujące się

w polu archiwizacji i udostępniania zasobów kulturowych, animacji kultury z wykorzystaniem technologii cyfrowych oraz praktycznych działań opartych na zaawansowanych narzędziach cyfrowych – prowadzone są w duchu otwartej kultury, będącej formą wolności i uczestnictwa, odważnych, twórczych poszukiwań i brania odpowiedzialności za swoje miejsce na ziemi.

Przypisy

- ¹ Zob. P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013, s. 15–16.
- ² Zob. M. Castells, *Spółczesność sieci*, przeł. M. Marody i in., red. nauk. M. Marody, Warszawa 2007, s. 377–380.
- ³ Zob. M. Filiciak, A. Tarkowski, *Dwa zero. Alfabet nowej kultury i inne teksty*, Gdańsk–Warszawa 2014.
- ⁴ Prace nad serwisem – zainicjowane przez Marcina Skrzypka – rozpoczęły się wiosną 1998; zob. S. Furmaniak, *Internetowe inicjatywy „Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN”*, mps., Lublin 2010, s. 10 (rozprawa magisterska przygotowana w Zakładzie Podstaw Kultury i Naukoznawstwa UMCS; promotor: dr hab. J. Włodarczyk).
- ⁵ Stan z lipca 2017.
- ⁶ Dane za Google Analytics za rok 2016.
- ⁷ L. Lessig, *Wolna kultura*, przeł. P. Białokozowicz i in., wstęp E. Bendiak, Warszawa 2005, s. 66.
- ⁸ Zob. T. Pietrasiewicz, *Animacja sieci w programie Ośrodka „Brama Grodzka Teatr NN”*, Lublin 2010, s. 35.
- ⁹ M. Wilkowski, *Powrót Henia Żytomirskiego*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 1, s. 203.
- ¹⁰ Tamże, s. 208.
- ¹¹ D. Rzepiela, *Wi-rewitalizacja – marzenie o poznaniu ponad granicami czasu i przestrzeni*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od „Biblia Pauperum” do hipertekstu*, red. M. Kluza, Lublin 2011, s. 299.
- ¹² W tym kontekście warto dodać, że pracownicy Bramy współtworzyli kierunek studiów licencjackich *Teksty kultury i animacja sieci*, które prowadzone były przez Instytut Filologii Polskiej KUL w latach 2013–2016 (więcej: animacjasieci.pl).
- ¹³ Zob. L. Lessig, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London 2008, s. 28–83 (wyd. polskie: *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Warszawa 2009).
- ¹⁴ Zob. M. Filiciak, A. Tarkowski, *Medialab – instrukcja obsługi*, [w:] *Medialab. Instrukcja obsługi*, red. M. Filiciak, A. Tarkowski, A. Jałosińska, przeł. M. Elas i in., Chrzelice 2011, s. 11.
- ¹⁵ M. Wilkowski, *THATCamp Polska (Lublin, 23–24 kwietnia)*, [w:] *Historia i Media* (www.historiaimedia.org).
- ¹⁶ *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014 (książka dostępna w witrynie: www.biblioteka.teatrnn.pl).
- ¹⁷ Zob. www.stronypoezji.pl/monografie.
- ¹⁸ Zob. www.stronypoezji.pl.

Ataki na Bramę

Historii Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” – historii bogatej i długiej, bo już dwudziesto-siedmioletniej – towarzyszyły, niestety, przejawy nienawiści. Na początku były to raczej pomruki niechęci, a nie konkretne wrogie działania; zaczęło się od podejrzeń, że „Pietrasiewicz zarabia na Żydach”, a skończyło na zorganizowanej akcji antysemickiej w całym Lublinie.

Był 6 maja 1999 roku. Tego dnia w Bramie Grodzkiej miała się odbyć prezentacja makiety przedwojennego Lublina z dzielnicą żydowską. Na uroczystość przyjechali Żydzi z Izraela, w tym Meir Nitzan, burmistrz Rishon Le Zion. Problem jednak w tym, że makiety nie udało się skończyć na czas, powstała tylko część. Wpadka spowodowała serię kontroli. Dla prawicowych radnych był to pretekst do usunięcia Tomasza Pietrasiewicza ze stanowiska dyrektora Bramy Grodzkiej. Zarzucano mu malwersacje finansowe. Jednak prawdziwe powody tych ataków były inne. Po latach Tomasz Pietrasiewicz wspomina to tak:

Temat żydowski był dla nich nie do zaakceptowania od samego początku. Myślę, że groźba „zmian personalnych” oznaczałaby w zasadzie demontaż całego programu Ośrodka. Widząc, że kontrole przeprowadzane przez osoby niesterowalne nie znajdują niczego podejrzanego, grupa radnych związanych z AWS sama postanowiła przeprowadzić taką kontrolę. Spreparowali różne dane i na ich podstawie postulowali o to, by natychmiast mnie zwolnić. Chcieli mnie skompromitować. Byli przekonani, że mnie mają – kilka dni później oblewali nawet swój sukces nad Zalewem Zemborzyckim¹.

Idąc za radą znajomego prawnika, Pietrasiewicz nie podpisał protokołu pokontrolnego. Dlatego też chwilę później w ośrodku pojawił się NIK. Wkrótce jednak „Gazeta Wyborcza” ujawniła, że kontrola wypadła korzystnie. Inne lubelskie media do protokołu NIK nie dotarły, co wzbudziło emocje wśród samych radnych. Jeden z nich – Zdzisław Bielski – stwierdził nawet, że posiada informacje, jakoby Teatr NN dostał od fundacji Rosenbaigerów milion dolarów za inwentaryzację majątku żydowskiego w Lublinie. Chodziło rzekomo o sprawdzenie, które budynki potomkowie lubelskich Żydów mogą odzyskać. Po tych rewelacjach prezydent miasta Andrzej Pruszkowski pisemnie zapytał Pietrasiewicza, czy to on pokazał dziennikarzowi „Wyborczej” protokół NIK oraz czy wziął od fundacji Rosenbaigerów milion dolarów. W ratuszowych kularach mówiło się też, że żydowskimi pieniędzmi Pietrasiewicz podzielił się z dziennikarzem „Wyborczej” i kilkoma innymi osobami.

W tamtym okresie wiele osób doradzało Pietrasiewiczowi, by dał sobie spokój z prowadzeniem Teatru NN, bo przyniesie mu to tylko kłopoty. Jeden z ówczes-

nych urzędników ratusza twierdził wprost, że w Bramie Grodzkiej jest za dużo tematyki żydowskiej. Pracownicy Ośrodka przygotowali wówczas zestawienie wydarzeń organizowanych przez Bramę, by pokazać, że Żydzi nie są jedynym tematem, którym się zajmują. To był pierwszy tak zorganizowany i tak mocny głos niechęci w stosunku do tego, co robiła Brama Grodzka. Ostatecznie dyrektor zachował stanowisko, ale atmosfera nagonki nie zniknęła.

Kolejne ataki na ośrodek miały zupełnie inny przebieg, a napastnicy – nieznani sprawcy – stosowali znacznie bardziej radykalne metody.

Wybite szyby, atrapa bomby, antysemickie plakaty

17 grudnia 2010 roku po godzinie 23 Tomasza Pietrasiewicza obudził potworny huk. Gdy wstał sprawdzić, co się dzieje, okazało się, że szyby w oknach są wybite, a na podłodze leżą dwie cegły z namalowanymi czarną farbą swastykami. Do jednej z nich przymocowana była petarda. Kuchnia była zdemolowana. Dyrektor Bramy Grodzkiej mieszkał w bloku na parterze. Wcześniej zdarzało się, że nieznani sprawcy namalowali na elewacji gwiazdę Dawida czy wrzucili do domu pojemnik z śmierdzącą substancją. Jednak tym razem atak zagrażał zdrowiu i życiu domowników. Na szczęście nikt nie ucierpiał, bo w kuchni nikogo nie było. Pietrasiewicz wezwał policję, która rozpoczęła poszukiwania sprawców.

Kilka dni po ataku Marcin Kornak, szef antyfaszystowskiego stowarzyszenia Nigdy Więcej, zwracał uwagę, że incydentów na tle rasistowskim i antysemickim przybywa. Komentował na gorąco:

To wynika z monitoringu, który prowadzimy na potrzeby wydawanej przez nas „Brunatnej Księgi”. Ja łączę ten fakt z marszami narodowców. Na stronach, portalach skrajnej prawicy widać poczucie mobilizacji, triumfu, bezkarności: „a jednak przeszliśmy”, „udało się”, „nikt nam nic nie zrobił”. A sam atak na Tomasza Pietrasiewicza jest dla mnie aktem terro-

rystycznym wymierzonym w osobę publiczną, jakiego w ostatnich latach sobie nie przypominam.

Podobnie nastroje w Polsce oceniał wtedy Dariusz Libionka – historyk, redaktor naczelny rocznika „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, kierownik działu naukowego Państwowego Muzeum na Majdanku. Zauważał, że w Polsce panuje klimat przyzwolenia na działania skrajnej prawicy:

Odbывая się marsze narodowców, na których niejednokrotnie prezentowano gesty faszystowskie. Marsz Niepodległości z 11 listopada w Warszawie wsparły swoim autorytetem osoby publiczne. Teraz jego organizatorzy zrywają do ustalania adresów osób, które krytycznie wypowiadały się na temat marszu, rzekomo by je pozwać do sądu. To wszystko tworzy klimat, dzięki któremu osoby prezentujące radykalne poglądy łapią wiatr w żagle, czują się bezkarnie. Poza tym atak na Pietrasiewicza może łączyć się z niedawnym wyrokiem więzienia dla trzech osób prowadzących serwis red-watch.info, na którym publikowano listy z nazwiskami osób traktowanych jako wrogowie rasy. Być może akt agresji skierowany przeciw szefowi Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, który jest powszechnie rozpoznawalny i jest symbolem pewnych działań, to odpowiedź środowisk neonazistowskich².

W listopadzie 2011 roku na parapet mieszkania Pietrasiewicza ktoś podrzucił atrapę bomby. Policja znów zapewnia, że bardzo poważnie traktuje śledztwo, ale sprawy pozostają nieuchwytni.

W kolejnych latach kampania nienawiści nasila się, przybiera nowe formy. W maju 2012 roku neofaszyści napiętnowali Pietrasiewicza antysemickimi plakatami rozklejonymi w całym Lublinie. Powiesili je 16 maja rano, w ruchliwych miejscach, między innymi przy dworcu głównym PKS, ale też na drzwiach do bloku, w którym mieszkał dyrektor Teatru NN. Plakaty, na których jest zdjęcie Pietrasiewicza, imitują zaproszenie na spektakl Teatru NN (skrót NN rozszyfrowano jako „Nerwica Natręctw”). Tytuł spektaklu z plakatów: „Icka ulice, Srula kamienice, czyli jak grabić Polskę w majestacie prawa”. Poniżej zdanie: „Wstęp wolny!”, po obu jego stronach – gwiazdy Dawida. Pietrasiewicz komentował akcję plakatową w ten sposób:

To próba napiętnowania mnie i Bramy Grodzkiej. Kozarzy mi się z tym, jak zwalczano tak zwanych wrogów społeczeństwa w nazistowskiej Rzeszy w latach 30.³

Policja nie znalazła sprawców, neofaszyści czują się bezkarni. We wrześniu 2012 roku po raz kolejny dają o sobie znać – znowu rozwieszając antysemickie plakaty. Widać na nich Bramę Grodzką z powiewającą nad nią flagą Izraela. Na pierwszym planie – To-

masz Pietrasiewicz stylizowany na Lorda Voldemorta, czarnoksiężnika z serii o Harrym Potterze. Obok logo Teatru NN z dopiskiem: „Teatr NN – Nerwica Natręctw”. Na innych plakatach działalność Teatru NN opisano słowami: „Patriotyzm myślozbrodnią, multikulti nowomową”. Plakaty rozwieszone na przystankach w dzielnicy Czuby zauważył jeden ze współpracowników Bramy Grodzkiej. Na kolejny natknął się sam Tomasz Pietrasiewicz, kiedy wracał do domu.

Rok później – 12 września – antysemicka akcja powtarza się. Jednak jej skala jest już znacznie większa. Na dziewiętnastu lubelskich przystankach nakleiono plakaty z gwiazdą Dawida i wizerunkiem redaktor naczelnej lubelskiej „Gazety Wyborczej” Joanny Żarnoch-Chudzińskiej. Zdjęcie dziennikarki wkomponowano w grafikę manifestu PKWN, w tle widać reprodukcję fotografii żołnierzy radzieckich witanych przez cywilów. Na plakatach były również podobizny Rafała Dutkiewicza (prezydenta Wrocławia) i Zygmunta Baumana (kilka miesięcy wcześniej jego wykład na Uniwersytecie Wrocławskim przerwali kibole i nacjonaliści), a także Janusza Palikota (Ruch Palikota), Tomasza Pietrasiewicza i jego syna Szymona Pietrasiewicza, współtwórcy lubelskiego klubu alternatywnego Tektura. Obok ich twarzy widniało wezwanie: „Palić! Wieszac! Wysterylizować!”.

Miesiąc później nieznani sprawcy zniszczyli w Lublinie reklamę Radia TOK FM, wiszącą przy ul. Sikorskiego. Oblali ją czerwoną farbą, a na wizerunku publicysty Tomasza Sekielskiego namalowali gwiazdę Dawida. Taki sam los spotkał plakat radia z wizerunkiem dziennikarki „Gazety Wyborczej” Dominiki Wielowieyskiej zawieszony przy ul. Rusałka. W styczniu 2014 obok okna mieszkania Tomasza Pietrasiewicza nieznani sprawcy namalowali gwiazdę Dawida. Podobny malunek pojawił się też obok drzwi mieszkania innego z pracowników Ośrodka.

W końcu w nocy z 23 na 24 stycznia 2014 roku policja złapała na gorącym uczynku trzech sprawców, kiedy na przystanku komunikacji miejskiej przy ul. Doświadczalnej w Lublinie próbowali powiesić plakat szkalujący Tomasza Pietrasiewicza. W ich samochodzie znaleziono też plakaty z hasłem: „Syjoniści won z Lublina. Nasze ulice, nasze kamienice”. Oprócz zdjęcia Pietrasiewicza widniały na nim wizerunki między innymi ks. prof. Alfreda Wierzbickiego z KUL, dr. hab. Dariusza Libionki, szefa działu naukowego Muzeum na Majdanku i urzędnika magistratu Piotra Chorosia, który przez wiele lat działał w organizacji pozarządowej Homo Faber, zajmującej się ochroną praw człowieka.

Trzech innych mężczyzn zatrzymano nieco później, w domach. Mieli od 30 do 50 lat. Zatrzymań dokonała specjalna grupa policji. Razem z plakatami mundurowi znaleźli listę miejsc, gdzie powinny być rozwieszane.

Pokrywała się z lokalizacjami, których nie obejmują kamery monitoringu. Akcja plakatowania była więc dobrze zaplanowana.

Jedną z najważniejszych postaci wśród zatrzymanych był trzydziestopięcioletni Krzysztof K., syn emerytowanego profesora z Uniwersytetu im. Marii Skłodowskiej-Curie. Kolejna osoba złapana na gorącym uczynku to pięćdziesięcioletni Krzysztof K., wieloletni pracownik Państwowego Muzeum na Majdanku, zatrudniony w dziale wystawienniczym. Projektował między innymi okładki książek wydawanych przez muzeum, wśród nich były materiały źródłowe dotyczące obozu zagłady w Bełżcu. Ich redaktorem naukowym był Dariusz Libionka – ten sam, którego podobizna znalazła się na plakatach znalezionych podczas zatrzymania.

Policja zbadała drukarkę z Muzeum na Majdanku. Biegły ustalił, że wydrukowano na niej przynajmniej dwa plakaty. Ustalono też, że nazwisko grafika z Majdanka w roku 2012 pojawiło się na opublikowanej przez Antifę liście osób związanych z działalnością faszystowską i skrajnie prawicową.

Pięciu podejrzanym postawiono zarzut udziału w organizacji mającej na celu propagowanie faszystów i podżeganie do aktów nienawiści na tle rasowym, a jednej osobie zarzucono wspieranie działań grupy. Po sformułowaniu aktu oskarżenia rozpoczął się proces zakończony 27 lutego 2017 roku wyrokiem skazującym.

Najstarszy z oskarżonych – pięćdziesięcioletni Krzysztof K., który już wcześniej został zwolniony z pracy za drukowanie antysemickich plakatów na służbowej drukarce należącej do Muzeum na Majdanku – usłyszał wyrok sześciu miesięcy więzienia w zawieszeniu na dwa lata. Takie same kary sąd wymierzył Krzysztofowi K. i Łukaszowi P. Surowiej został potraktowany Bartłomiej K., wobec którego orzeczono wyrok ośmiu miesięcy więzienia z zawieszeniem na dwa lata. Wszyscy skazani dostali też karę grzywny w wysokości od 800 do 2000 złotych.

W trakcie procesu odpowiadał również trzydziestoletni politolog Rafał I., którego samochodem Krzysztof K. i jego koledzy pojechali rozwieszać plakaty. Mężczyzna został uniewinniony. Na ławie oskarżonych zasiadał także Michał W., trzydziestoczteroletni właściciel agencji reklamowej z Łodzi, w której miała być przygotowana część antysemickich banerów. Sąd wymierzył mu karę 800 złotych grzywny. Cały proces odbywał się za zamkniętymi drzwiami. Również uzasadnienie wyroku przedstawione zostało bez udziału publiczności.

Podczas procesu zeznawali między innymi Joanna Żarnoch-Chudzińska (była naczelna lubelskiej „Gazety Wyborczej”), Adam Michnik, Janusz Palikot, Seweryn Blumsztajn i prezydent Lublina Krzysztof Żuk, którzy byli poszkodowanymi w tej sprawie. Ich wizerunki lub nazwiska znalazły się na plakatach.

Sprawców antysemickiej kampanii w Lublinie w końcu złapano i skazano. Jednak przez długie lata

zachowanie organów ścigania w tej sprawie pozostawiało wiele do życzenia.

Historia dziwnego śledztwa

Od kiedy zaczęły się ataki na Tomasza Pietrasiewicza, większość dziennikarzy i komentatorów była zdania, że policja i prokuratura nie tylko prowadzą śledztwo ślamazarnie, ale też mają kłopot z jasnym nazwaniem tego, co się stało. Tak wynika z artykułów publikowanych w tym czasie w prasie lubelskiej.

Pierwszy groźny incydent, kiedy u Pietrasiewicza wybito okna i wrzucono cegły ze swastykami, prokuratura potraktowała jako zniszczenie mienia i narażenie właściciela mieszkania na niebezpieczeństwo. Śledczy w ogóle nie podjęli wątku antysemickiego. Dlaczego? Bo Pietrasiewicz zeznał, że nie jest Żydem. Tak tłumaczyli prokuratorzy. Dopiero o dłuższym czasie zmienili zdanie i przyjęli paragraf dotyczący przestępstwa o podłożu etnicznym. Nikogo jednak – przypomnijmy – nie złapano, a sprawę umorzono.

Warto wiedzieć, że kłopot z rozpoznaniem antysemityzmu mieli nie tylko lubelscy prokuratorzy. W 2013 roku na stadionie w Poznaniu kibole Lecha obrażali fanów Widzewa Łódź, skandując hasła: „Waszym domem Auschwitz jest, cała Polska o tym wie, że czerwona armia ta cała pójdzie do pieca!”, „Jazda z Żydami!” i „Do gazu!”. Prokuratura wszczęła śledztwo. Chodziło o to, czy kibole nawoływali do nienawiści na tle różnic narodowościowych lub rasowych. To była jedna z tych prokuratur, które – na polecenie wydane przez prokuratora generalnego w lipcu 2013 roku – miały zajmować się ściganiem rasizmu i ksenofobii. Zdaniem prokurator Moniki Rutkowskiej przestępstwa jednak nie było, wobec czego sprawa została umorzona. Okrzyki miały bowiem miejsce podczas „wydarzenia sportowego”, a nie „zgromadzenia czy innego forum prezentacji poglądów czy zapatrywań na kwestie społeczne”. Treść haseł i ich konstrukcja mają zaś świadczyć o tym, że adresatami byli „wyłącznie zawodnicy i sympatycy przeciwnej drużyny piłkarskiej”, a nie Żydzi.

„Czytając uzasadnienie z Poznania, można odnieść wrażenie, że jedynie okrzyki kibiców skierowane bezpośrednio do obecnych na stadionie ubranych w chałaty Żydów byłyby mową nienawiści” – komentowała dla „Gazety Wyborczej” Agnieszka Gliszczyńska-Grabias ze stowarzyszenia Otwarta Rzeczpospolita, które walczy z antysemityzmem i ksenofobią. Jarosław Kurski dopowiadał natomiast: „Ksenofobia i antysemityzm żywią się społecznym zubożeniem i nihilizmem stróżów prawa – jak w czasach weimarskich Niemiec. Jeśli nie rozumie tego prokurator, to kibol sam wyciągnie z tego wnioski”⁴.

Atakami na Tomasza Pietrasiewicza i Bramę Grodzką oraz zachowaniem organów ścigania w tej sprawie zaniepokojone były od początku organizacje broniące praw człowieka. W czerwcu 2012 roku Helsińska Fun-

dacja Praw Człowieka wysłała do gen. bryg. Krzysztofa Bondaryka, szefa Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego, pismo interwencyjne, w którym „zwrócono uwagę na niepokojące incydenty, jakie miały miejsce w regionie lubelskim wobec osób zaangażowanych w działalność kulturalną i edukacyjno-naukową związaną z tematyką historii Żydów w Polsce”⁵. Ponadto fundacja uważa, że w mieście może działać zorganizowana grupa przestępcza zastraszająca ludzi pielęgnujących pamięć o Żydach. W odpowiedzi szef ABW poinformował, że sprawa antysemickich wystąpień wobec Tomasza Pietrasiewicza pozostaje w szczególnym zainteresowaniu Agencji.

Wydaje się, że przełom w nastawieniu organów ścigania nastąpił kilka miesięcy później – na początku września 2012 roku, kiedy to w całym Lublinie pojawiły się antysemickie plakaty. Dochodzenie przejął wówczas Wydział V Śledczy Prokuratury Okręgowej w Lublinie, który zajmuje się najpoważniejszymi przestępstwami. Tym razem od początku prowadzono czynności w kierunku artykułu kodeksu karnego dotyczącego nawoływania do nienawiści na tle różnic narodowościowych, etnicznych i rasowych. Do tego doszedł jeszcze artykuł kk, który mówi o nękanii. Co więcej, prokuratura apelacyjna uznała, że trzeba przyrzec się wszystkim umorzeniom w sprawach o nienawiść na tle narodowościowym z ostatnich trzech lat. Śledczy sprawdzali, czy istnieją podstawy do podjęcia tych postępowań na nowo. Prokuratura apelacyjna doszła też do wniosku, że powinien zostać powołany prokurator, który – mając wgląd w sprawy i na bieżąco je monitorując – będzie koordynował te śledztwa właśnie na szczeblu apelacji, ponieważ – jak mówił wówczas zastępca prokuratora apelacyjnego w Lublinie Jerzy Krawczuk – liczba spraw o podłożu rasistowskim rośnie, a sprawcy pozostają bezkarni. Ponadto lubelscy prokuratorzy zostali przeszkoleni przez stowarzyszenie Nigdy Więcej, które przeciwdziała rasizmowi, nietolerancji i ksenofobii.

Poprzednie śledztwa prowadziły prokuratury rejonowe. Tomasz Pietrasiewicz był wówczas rozgoryczony efektami tych postępowań. Dziwił się, dlaczego poważne sprawy były traktowane jako incydenty: „Mam poczucie, że ludzie, którzy bezpośrednio zajmują się takimi sprawami, są tym wszystkim zaskoczeni, kompletnie do nich nieprzygotowani. Wszyscy są skłonni to bagatelizować. To jest takie udawanie, że się rozbraja bombę i że nie ma problemu” – mówił reporterce TOK FM, Annie Gmiterek-Zabłockiej. W tej samej rozmowie przyznał, że plakaty i cegły wrzucone do mieszkania to nie wszystko: „Powiem pani jako pierwszej, że miałem takie sytuacje, że pluto za mną na ulicy, śpiewano kibolskie piosenki. To jest pewien ciąg określonych sytuacji. Właściwie nikt, w tym prokuratura, mnie wcześniej o to nie pytał”. I dodawał: „Jestem dorosłym człowiekiem, który wie, co robi, wie, dlaczego

to robi. Mam poczucie, że nie ma w tym żadnej nienawiści wobec innych. I jestem spokojny”⁶.

Nie tylko Helsińska Fundacja Praw Człowieka była zaniepokojona przebiegiem śledztw w tej sprawie. W maju 2012 roku Jacek Czerniak, lubelski poseł SLD, alarmował w liście do ministra spraw wewnętrznych Jacka Cichockiego: „Od pewnego czasu w Lublinie media lokalne wytykają bezczynność organów ochrony prawnej w walce ze skrajnie pravicowymi środowiskami faszystowsko-nacjonalistycznymi. [...] Hydra nietolerancji, ksenofobii i nienawiści rasowej co chwila podnosi głowę. Bezczylność prowokatorów zdaje się przekraczać wszelkie dopuszczalne granice. Smutnym przykładem powyższego są ataki na pana Tomasza Pietrasiewicza, szefa Ośrodka «Brama Grodzka – Teatr NN»”. Lakoniczna odpowiedź mówi, że policja i ABW „na bieżąco monitorują potencjalne zagrożenia”, co poseł komentuje krótko: „Prosiłem o konkrety, ale ich nie dostałem”⁷.

Zaniepokojonych środowisk przybywa. Znamienny jest list stowarzyszenia Otwarta Rzeczpospolita, skierowany 20 maja 2012 roku do prezydenta Lublina, Krzysztofa Żuka i przesłany do wiadomości Komendy Głównej Policji. Podpisali się pod nim szef rady programowej stowarzyszenia prof. Jerzy Jedlicki oraz prezeska zarządu – Paula Sawicka. Autorzy piszą, że Lublin zdobywa ponurą sławę jako miasto, w którym coraz częściej dochodzi do antysemickich aktów. Biorą w obronę Bramę Grodzką i przypominają jej znaczenie, dodając:

Nad zniszczeniem tej placówki, może nad wygnaniem jej z miasta oraz nad zagrożeniem życia jej twórcy, pracują od dłuższego czasu jakieś mroczne, dobrze zorganizowane przestępcze grupy, których Komenda Policji m. Lublina w żaden sposób nie potrafi albo nie stara się wykryć i poddać karzącemu działaniu prawa. Zwracamy się do Pana, Panie Prezydencie, w przekonaniu, że nikomu bardziej od Pana nie może zależeć na ocaleniu obrazu Lublina jako wspaniałej siedziby pięciu uniwersytetów, wielu szkół wyższych, teatrów, miasta studenckiej młodzieży, chlubiącego się kulturalnym dziedzictwem wielu wieków historii Rzeczpospolitej. Temu dziedzictwu grozi dziś splamienie i wstyd, które padną cieniem także na uczestnictwo Lublina w sieci EUROCIITIES. Wierzymy, Panie Prezydencie, że w porozumieniu z urzędem prokuratorskim, siłami porządkowymi i organizacjami pozarządowymi uczyni Pan wszystko, co możliwe, ażeby wykorzenienie publicznych i bezkarnych, jak dotąd, objawów antysemityzmu stało się priorytetem władz, instytucji i mieszkańców miasta⁸.

W roku 2015 Amnesty International opublikowała raport *Dotknięci przez nienawiść, zapomniani przez prawo*. Lublin został tam wymieniony jako jedno z kilku



Antysemicki plakat, wrzesień 2013 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

polskich miast, gdzie rośnie liczba przestępstw na tle rasowym, religijnym i homofobicznym. Obszerny fragment dokumentu dotyczy antysemickich ataków na Tomasza Pietrasiewicza. Zdaniem Amnesty International władza powinna publicznie i niezwłocznie potępić wszystkie akty przemocy motywowanej nienawiścią, a także promować postawy tolerancji i przeciwstawiać się stereotypom na temat grup dyskryminowanych⁹.

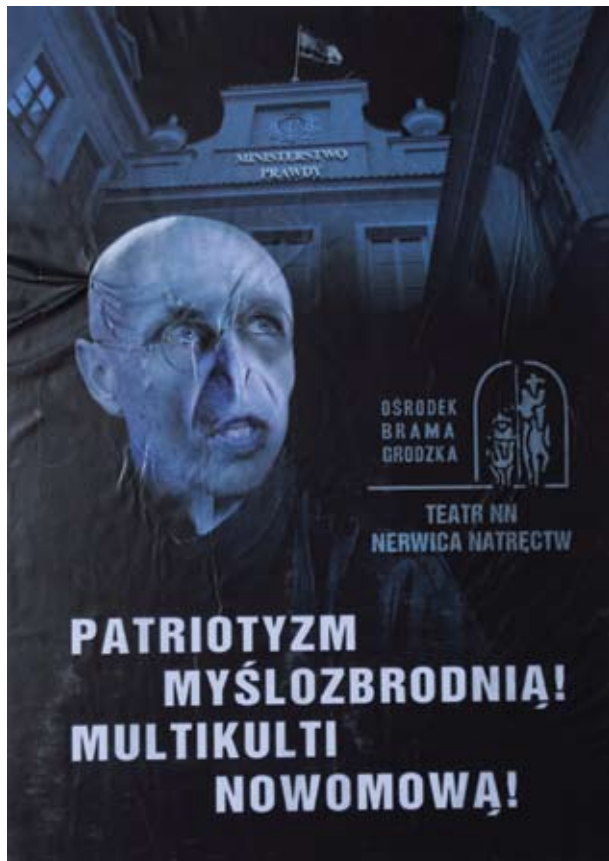
Klimat przyzwolenia

Żeby zrozumieć, w jaki sposób część środowisk pracowniczych i kościelnych postrzegają działalność Bramy Grodzkiej, warto przypomnieć protesty, które wywołała zapowiedź uruchomienia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim nowego kierunku studiów „Teksty kultury i animacja sieci”. Wspólnie ze specjalistami z Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” mieli je prowadzić naukowcy z Instytutu Filologii Polskiej KUL. Zajęcia miały przygotowywać studentów do pracy w nowych zawodach opartych na wiedzy i na wykorzystaniu narzędzi cyfrowych, do tworzenia i animacji kultury sieciowej oraz do twórczych działań w obszarze humanistyki cyfrowej.

KUL poinformował o tym na początku maja 2013 roku, a już kilka dni później redaktor Krzysztof Gędek z portalu Polonia Christiana pyta uczelnię o treść wykładu na temat gender na KUL-u oraz o współpracę z Ośrodkiem „Brama Grodzka – Teatr NN”. Otrzymuje odpowiedź, że KUL nie planuje uruchamiania

kierunku „gender studies”, zaś problematyka gender ma być „jedynie drobnym i zdecydowanie pobocznym elementem rozległej struktury programowej, która będzie realizowana” w ramach studiów „Teksty kultury i animacja sieci”. Rzecznik KUL podkreśla rangę Bramy Grodzkiej jako ważnej placówki Lubelszczyzny, wskazuje na unikatową infrastrukturę Ośrodka i jego wyjątkowe w skali Polski doświadczenie w zakresie animacji sieci. Przypomina też, że w ramach przygotowań do otwarcia kierunku została nawiązana współpraca z wieloma innymi instytucjami kultury (między innymi z Instytutem Książki, „Zeszytami Literackimi”, wydawnictwem a5). Mimo to portal Polonia Christiana publikuje tekst *Gender na KUL?*, w którym spośród ponad 80 przedmiotów prowadzonych w ramach nowego kierunku nagłaśnia jeden wykład fakultatywny: *Gender: feminizm, queer studies, men's studies*, oraz wśród 16 różnych instytucji kultury, z którymi nawiązano współpracę, eksponuje Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. Tekst niedwuznacznie sugeruje, że na KUL-u we współpracy z Bramą Grodzką prowadzone będą „studia genderowe”¹⁰.

Temat podjął biskup włocławski ks. Wiesław Merling. Napisał i upublicznił list do ks. prof. Antoniego Dębińskiego, rektora KUL, w którym żądał wyjaśnień dotyczących studiów i wspomnianego wykładu, zapowiadał też, że sprawę będzie chciał poruszyć podczas zebrania Konferencji Episkopatu Polski – co mogło zostać odebrane jak groźba. Rektor Dębiń-



Antysemicki plakat, wrzesień 2012 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

ski odpowiedział biskupowi, że obowiązkiem uczelni, zwłaszcza katolickiej, jest analizowanie ważnych wątków debaty publicznej. Przekonywał: „W ten sposób przygotowujemy naszych studentów do krytycznego i dojrzałego uczestniczenia w życiu społecznym”. Wyjaśnienia przygotował też Instytut Filologii Polskiej KUL. To jednak nie uspokoiło biskupa Meringa, który za pośrednictwem portalu Radia Maryja oświadczył, że nie widzi ze strony władz KUL „woli zdrowego dystansu i krytycznego podejścia do całego problemu”. Dostało się też Teatrowi NN za współpracę z „Krytyką Polityczną” oraz za to, że pozytywnie pisze o nim „Gazeta Wyborcza”. Hierarcha zarzucił KUL-owi, że podejmuje „badania z niezbyt chrześcijańskimi współpartnerami”, a w wielu prawicowo-katolickich portalach ukazały się teksty, w których można było przeczytać że Brama Grodzka „ma bogatą historię organizowania lewicowych eventów, czy współpracy z organizacjami promującymi homoseksualizm i aborcję”¹¹.

O klimacie, jaki panuje wokół ataków na Teatr NN, wiele mówią też postawy niektórych postaci z życia publicznego.

W listopadzie 2012 roku, kiedy trwały już bardziej zdecydowane działania policji i ABW dotyczące wykrycia sprawców antysemickich akcji w Lublinie, funkcjonariusze przeszukali dziewięć mieszkań osób ze środowisk nacjonalistycznych. Kilka osób

związanych z lubelską Brygadą Obozu Narodowo-Radykalnego zostało przesłuchanych. Zaraz po tym zdarzeniu ONR zorganizował konferencję prasową w siedzibie zarządu Regionu Środkowo-Wschodniego „Solidarność”. Narodowcy oświadczyli, że nie mają nic wspólnego z atakami na Bramę Grodzką i jej dyrektora, publicznie sugerowali natomiast, że za tymi atakami stoi sam Tomasz Pietrasiewicz. O komentarz do tych słów „Gazeta Wyborcza” poprosiła gospodarza konferencji – Mariana Króla, przewodniczącego lubelskiej „Solidarność”, który o atakach na Pietrasiewicza powiedział:

To jest jakby opinia obiegowa, że w czasie, kiedy konstruuje się budżet w mieście – to takie zjawiska są. Później nikt już pana Pietrasiewicza nie zauważa, faszyści go nie prześladują. Tak zrozumiałem tą wypowiedź tego młodego człowieka.

– Podziela pan tę opinię?

– Zawsze w każdej plotce jest podłoże prawdy. Na czymś to się z reguły buduje. A czy tak jest, to nie wiem, niech się tym inni zajmują¹².

Kiedy po zatrzymaniu na gorącym uczynku Krzysztof K. – jeden z uczestników akcji rozwieszania antysemickich plakatów – znalazł się w areszcie tymczasowym, natychmiast ujął się za nim poseł PiS Artur Górski, który wystosował oficjalny list do prokuratora generalnego Andrzeja Seremeta. W liście, domagającym się wypuszczenia podejrzanego z aresztu, czytamy między innymi:

Plakaty, które miał ewentualnie wytworzyć podejrzanym był krytyką działalności lewicowej Bramy Grodzkiej – Teatru NN. Ten swoisty protest wobec komercyjnego wykorzystania Holocaustu przez Teatr NN przedstawiał twarze liderów Bramy Grodzkiej na tle gwiazdy Dawida, w czym ja antysemityzmu nie dostrzegam¹³.

Co więcej, w bazylice oo. Dominikanów ktoś zamówił mszę „za niesłusznie zatrzymanego Krzysztofa”. Msza została odprawiona, w jej trakcie celebrans zaznaczył jednak, że jest to msza „w intencji Krzysztofa”, i nie wspominał o rzekomo niesłusznym zatrzymaniu. Dominikanie przypomnieli przy tej okazji, że Kościół modli się w intencji każdego człowieka, ale zdecydowanie odcina się od antysemityzmu. Do sprawy odniósł się też publicznie ks. prof. Andrzej Szostek, etyk i były rektor KUL, który powiedział:

Fakt, że takie hasła antysemickie były głoszone w Lublinie, odbieram boleśnie i osobiście. Pojawienie się jakichkolwiek hasel „anty”: antysemickich, antyklerykalnych czy antyfeministycznych godzi w naszą zdolność do porozumienia¹⁴.

W namyśle nad atmosferą, jaka panowała wokół sprawy ataków na Tomasza Pietrasiewicza i Bramę Grodzką, istotne jest pytanie o to, czy mieliśmy do czynienia z przyzwoleniem na faszyzm – a jeśli tak, to jakie rozmiary ma to zjawisko. Wśród zamieszanych w sprawę rozklejania antysemickich plakatów byli ludzie wykształceni, pracownik muzeum na Majdanku, syn profesora wyższej uczelni, politolog. Pytanie o obecność idei faszystowskich w murach lubelskich uczelni postawił ostro Paweł Nozdryn-Plotnicki w artykule *Uniwersytet w cieniu swastyki. Faszyzm i faszyści w środowisku akademickim*, który ukazał się w 1999 roku¹⁵. Już wtedy autor tego dobrze udokumentowanego studium ostrzegł, że w środowisku akademickim Lublina coraz większą popularność zdobywają hasła odwołujące się do faszyzmu, a czasami wprost do nazizmu. Obserwując zachowania studentów, zauważył bardzo niepokojące zjawiska: niechęć do czarnoskórych, śpiewanie na imprezach hitlerowskich pieśni, wzrastająca popularność działających wówczas organizacji nacjonalistycznych, jak Stronnictwo Narodowe czy Narodowe Odrodzenie Polski. Artykuł kończy się stwierdzeniem, że studenci działający w tych organizacjach mają sprzymierzeńców wśród pracowników naukowych obu lubelskich uniwersytetów – KUL-u i UMCS-u. Po upływie niemal dwudziestu lat pytanie, które wówczas postawił Paweł Nozdryn-Plotnicki: „czy jest to tylko niegodny uwagi margines, czy też już szeroki strumień, który należy jak najszybciej zahamować, by nie zmienił się w rwącą rzekę?” – wciąż pozostaje aktualne.

Podsumowanie

Historia ataków na Tomasza Pietrasiewicza i na kierowany przez niego Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” jest pouczająca z wielu powodów.

Lublin jest w tej historii miniaturą Polski. Wszystko to mogłoby równie dobrze wydarzyć się w każdym innym mieście, w którym hitlerowcy zgładzili żydowskich mieszkańców. Wydarzyło się w Lublinie, bo tutaj działa Brama Grodzka, instytucja wyjątkowa. Dla ludzi tam pracujących wskrzeszenie historii lubelskich Żydów stało się – jak mówi Tomasz Pietrasiewicz – zobowiązaniem moralnym.

Ataki – wyraźnie antysemickie, motywowane nienawiścią – policja próbowała na początku traktować jako chuligańskie wybryki. Niestety, trudno nie odnieść wrażenia, że organy ścigania zaczęły działać dopiero pod naciskiem mediów, organizacji broniących praw człowieka czy listów protestacyjnych znanych osób. Na szczęście Bramy Grodzkiej w całej tej sprawie broniły władze Lublina, które doceniają wagę działalności Ośrodka. Prezydent Krzysztof Żuk osobiście występował do policji o podjęcie zdecydowanych działań w celu złapania sprawców antysemickich ataków. Niemniej – jak wolno sądzić – do eskalacji ataków doprowadziło właśnie bagatelizowanie sprawy przez organy ścigania,

w tym zwłaszcza brak jasnego sygnału, że mamy do czynienia z groźnymi aktami nienawiści. Inicjatorzy i wykonawcy antysemickiej kampanii mogli odnieść wrażenie, że działają w atmosferze społecznego przyzwolenia na to, co robią. Zaczęło się od malowania gwiazd Dawida i wybijania szyb, a skończyło na zaplanowanej antysemickiej akcji plakatowej w całym mieście.

Tomasz Pietrasiewicz wspominał kiedyś, że podczas trwającego w Lublinie Jarmarku Jagiellońskiego jego przyjaciel widział dzieci bawiące się w trzecią wojnę światową, które krzyczały, że pozabijają wszystkich Żydów. I tak to komentował:

Do nienawiści trzeba podchodzić poważnie. Nie można jej eskalować, nie wolno lekceważyć. Nie zagłaskajmy naszej otwartości i wielokulturowości, bo mamy jeszcze wiele do zrobienia¹⁶.

Nic dodać, nic ująć.

Przypisy

- 1 T. Kowalewicz, *Teatr NN. Za co nas tak nienawidzą?*, „Gazeta Wyborcza”, 15.05.2015, wyd. lubelskie, s. 10.
- 2 P.P. Reszka, *Nazistowski atak w centrum Lublina*, „Gazeta Wyborcza”, 20.12.2010, s. 2 (prytoczenie wyżej: tamże).
- 3 K. Adamaszek, *Antysemicki atak w Lublinie. Kolejny*, „Gazeta Wyborcza”, 19.05.2012, s. 7.
- 4 P. Żytnicki, J. Kurski, *Antysemityzm kiboli to nie grzech*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.2014, s. 1.
- 5 Cyt. za witryną internetową programu „Artykuł 32”, prowadzonego w Polsce przez Helsińską Fundację Praw Człowieka.
- 6 A. Gmiterek-Zabłocka, *Po atakach na szefa Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Śledczy przeszkoleni z ksenofobii*, „Gazeta Wyborcza”, 6.09.2012, wyd. lubelskie, s. 3.
- 7 K. Adamaszek *Ciągle nieskuteczni tropiciele ekstremistów*, „Gazeta Wyborcza”, 30.07.2012, wyd. lubelskie, s. 3.
- 8 *List do prezydenta Lublina*, „Gazeta Wyborcza”, 23.05.2012, wyd. lubelskie, s. 2.
- 9 Zob.: *Targeted by hate, forgotten by law. Lack of a coherent response to hate crimes in Poland*, Amnesty International, London 2015, s. 23–25.
- 10 Z. Kowalczyk, *Gender i propaganda*, „Gazeta Wyborcza”, 5.07.2013, wyd. lubelskie, s. 9.
- 11 P.P. Reszka, B. Strzelczyk, *Wykład „gender” zostaje*, „Gazeta Wyborcza”, 24.06.2013, wyd. lubelskie, s. 3.
- 12 P.P. Reszka, *Skandal w „Solidarności”*, „Gazeta Wyborcza”, 10.11.2012, wyd. lubelskie, s. 2.
- 13 J. Szydłowski, *Bronią aresztowanego za antysemickie plakaty*, „Dziennik Wschodni”, 7.02.2014, s. 1.
- 14 M. Bieleśz, K. Adamaszek, *Msza za antysemitę*, „Gazeta Wyborcza”, 29.11.2014, wyd. lubelskie, s. 2.
- 15 P. Nozdryn-Plotnicki, *Uniwersytet w cieniu swastyki. Faszyzm i faszyści w środowisku akademickim*, „Scriptores Scholarum” 1999, nr 23–24: *Medium – Środowisko – Tożsamość*, s. 109–115.
- 16 K. Sulowski, *Dotknięci przez nienawiść*, „Gazeta Wyborcza”, 18.09.2015, wyd. lubelskie, s. 5.

Lublin. Teatr NN. Ośrodek „Brama Grodzka”

Nie sposób mówić o teatrze i o tym, czym się stał w Lublinie, nie wspominając Tomasza Pietrasiewicza. Ten teatr, a później i ośrodek kultury, to on, realizacja jego wyobraźni, pomysłów, idei. To jego życie. Więc kilka zdań o nim. Urodził się w Siedlcach, ale wychowywał w Lublinie, na Majdanku, w cieniu drutów kolczastych obozu. Studiował fizykę teoretyczną, pracę napisał o punktach osobliwych w fizyce. Ale fizykiem nie został, za bardzo go pociągały punkty osobliwe w życiu, świat doznań, emocji. Jak wielu młodych ludzi, angażował się w latach „Solidarności” w działalność polityczną, ściślej – wydawniczą. Ale publikował wielką literaturę, prozę Herlinga-Grudzińskiego, a nie publicystykę. Zbliżył się do teatru. „Rano – opowiada o sobie – trwałem w dyscyplinie nauk przyrodniczych, a wieczorem w teatrze zastanawiałem się nad sensem życia i mój racjonalizm zaczął pękać”. Sądzę jednak, że ten racjonalizm zaważył na jego osobowości, łącząc się, trochę paradoksalnie, z romantyczną wyobraźnią. Jest twarde, konsekwentny, wymagający, a przy tym subtelny, o poetyckiej wrażliwości, wierny w przyjaźni. Intelktualista i twórca spektakli tak rozwibrowanych emocjonalnie, że o jednym z nich – *Inwokacji* – profesor Irena Sławińska napisała, iż po raz pierwszy od wielu lat zobaczyła teatr prawdziwie misteryjny, metafizyczny, z naturalnie wpisaną poezją¹.

Epizod teatralny, związek z Grupą Chwilową, trwał kilka lat, po czym Pietrasiewicz stworzył z kolegami Teatr NN. A więc teatr, którego „imienia nie znam” (NN – *nomen nescio*). Wiernymi jego przyjaciółmi są między innymi Grzegorz Rzepecki i Witold Dąbrowski – aktor, muzyk, człowiek o wielkiej wrażliwości. Ogromnym szacunkiem darzy profesora Władysława Panasa, podziwia jego teksty – zwłaszcza ten o Bramie Grodzkiej. W teatrze reżyseruje, ale także z satysfakcją wykonuje inne zadania, na przykład ustawia światło. W pierwszym okresie pracował w niewielkim pomieszczeniu przy ulicy Grodzkiej, tuż obok Bramy, w miejscu zapuszczonym, wśród gruzów, nie bardzo bezpiecznym, jak cała ta dzielnica. Już tam widział swój teatr jako

centrum kultury. Urządzał wystawy obrazów, organizował spotkania i konferencje.

W 1991 roku wystawił *Ziemskie pokarmy* Grigorija Kanowicza. Zetknął się z kulturą żydowską, z problemem umarłego miasta, który od tego czasu zaczął coraz silniej angażować jego wyobraźnię, aż stał się motywem przewodnim jego działalności. Teatr sam w sobie przestał mu wystarczać. „Życie zrobiło się ciekawsze od tego, co widzimy na scenie” – powiedział. Trzeba robić teatr, który wychodzi poza scenę. Przykładem takiej postawy stała się sesja zorganizowana w 1992 roku w Drohobyczu w 50. rocznicę śmierci Brunona Schulza. Pojechały na nią dwa autokary wypełnione znawcami i miłośnikami jego twórczości.

Teatr przeniósł z gruzów do centrum. Współpracownicy odetchnęli z ulgą, ale koegzystencja z innymi placówkami kultury okazała się trudna. Sala widowiskowa była jedna, chętnych na nią – wielu. Trzeba było pomyśleć o własnym miejscu. No i szukał go z przyjaciółmi przez dobre kilka miesięcy. Nie wiem, czy właśnie wtedy, czy chwilę później przeczytał opowiadanie Martina Bubera o rabbim Ajzyku z Krakowa, synu rabbiego Jankiela. Ajzyk miał sen, że skarb znajduje się w Pradze, pod mostem wiodącym do pałacu. Wyruszył więc i krążył przez wiele dni koło pilnie strzeżonego mostu. Wtedy dowódca straży zapytał go, czego szuka. Powiedział, a wtedy dowódca oświadczył, że miał podobny sen: miał pojechać do Krakowa i szukać skarbu u jakiegoś Ajzyka, syna Jankiela. Ale gdzie go znaleźć? Ajzyków jest wielu. Wtedy nasz Ajzyk wrócił do domu, znalazł skarb i w dowód wdzięczności ufundował bóżnicę. „To była moja historia” – mówi Pietrasiewicz. Wrócił do Bramy Grodzkiej, do tego serca Starego Miasta, do miejsca, które oddzielało górne miasto chrześcijańskie od dolnego żydowskiego.

Trudno mi zrozumieć, jak poważny człowiek, jak by nie było fizyk, mógł się odważyć na tak szaleńczą decyzję. Odbudować Bramę i cztery sąsiadujące z nią budynki, i to w ciągu 5 lat, zgodnie z wymogami konserwatora zabytków! Skąd wziąć na to pieniądze? Komu powierzyć wykonawstwo? Pieniądze się znalazły, wspomogło miasto, fundacje, Niemcy – i dzięki temu Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” został wyposażony jak żaden inny ośrodek kultury. Ulica się zmieniła, nabrała blasku, teraz to jest centrum miasta, chętnie odwiedzane. Centrum przywracanej do życia pamięci.

To nieprawdopodobne, jak szybko potrafi nastąpić społeczne zapomnienie. Po pół wieku zapomniano w Lublinie o Żydach, o Holokauście, o dawnych ulicach żydowskiego miasta, ulicach zniszczonych przez Niemców, ale i świadomie wyeliminowanych z pamięci w latach powojennych. A przecież trudno było w stutysięcznym mieście nie zauważyć czterdziestotysięcznej społeczności żydowskiej. Kto pamięta, że stara synagoga stała tam, gdzie dziś przebiega arteria

komunikacyjna, że gęstwinę uliczek, pełnych życia i okrzyków sprzedawców, zastąpił rozległy plac pod Zamkiem z nową, skądinąd ładną budowlą w kształcie podkowy. Skala zapomnienia o „żydowskiej Atlantydzie” była porażająca. Trzeba więc było przywrócić pamięć. Jak? Fotografiami, głosem ocalałych, nielicznymi pamiątkami, zbudowaną z wielkim trudem makietą dzielnicy żydowskiej, ale też muzyką, pieśnią, tekstami teatralnych przedstawień. To, co zrobił Pietrasiewicz, jest osiągnięciem większym niż stworzenie konwencjonalnego muzeum. Ponieważ wzrusza. On sam przekonuje, że jest to nie tyle muzeum, ile Wielka Księga Miasta, przywracająca pamięć miejsc. Muzeum-teatr. Takie, które nie pozwala widzowi pozostać obojętnym. W Bramie na piętrach, pięterkach, schodach i podestach umieszczono dziesiątki, a może nawet setki fotografii. W wielu miejscach znajdują się głośniki, i gdy się naciśnie guzik, odzywa się głos, opowieść o dawnym życiu Żydów, o Lublinie, o Holokauście. A w dużej sali na końcu ekspozycji znajduje się makietka pokazująca, jaką część miasta zajmowała dzielnica żydowska. Czterdzieści tysięcy ludzi, miasto w mieście. Udało się zdobyć w Niemczech mapy katastralne, odtworzyć wygląd budynków, przywrócić poprzez makietę pamięć zamordowanego miasta. A szczęśliwie zachowane fotografie parterów ulicy pokazują wygląd sztyldów i witryn.

Oczywiście taka działalność Teatru wywołała znane u nas reakcje – jakaś radna zażądała wyrzucenia dyrektora Pietrasiewicza, zarzucając mu, że makietka kosztowała zbyt dużo (zresztą powstała nie z miejskich funduszy). Niech na jego miejsce przyjdzie ktoś inny, zażądała. Pojawiły się kontrole, zarzuty, że przypomina tradycje kultury żydowskiej. Na szczęście interweniował Xiążę Giedroyc (zdumiało mnie, że dowiedział się tam, w Paryżu, o tej sprawie, i ostro zareagował), a także „Gazeta Wyborcza”. Antysemityzm? Ale i polska paskudna przypadłość, jak w anegdocie o złotej rybce, którą nasz rodak poprosił tylko o to, by sprawiła, że zdechnie kura sąsiada znosząca mu złote jajka.

A teraz trochę informacji: otóż Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” zatrudnia obecnie 14 osób na etatach, 3–4 stażystów, 10 wolontariuszy, parę osób opłacanych przez Unię Europejską². Jest największą tego rodzaju placówką kulturalną w kraju.

Teatr

Wystawiono następujące spektakle w reżyserii Tomasza Pietrasiewicza: *Wędrowki niebieskie* (1990), *Ziemskie pokarmy* (1991), *Inwokację* (1992), *Zbyt głośną samotność według Bohumila Hrabala* (1993), *Moby’ego Dicka* według Hermana Melville’a (1995), trzy opowieści chasydzkie (między innymi na bazie tekstów Izaaka Bashevisa Singera): *Był sobie raz*, *Jak Fajtlw szukał samego siebie*, *Tajbele i demon* (2001–2002).



Aleksander Jackowski na ulicy Grodzkiej, 10 maja 2000.
Fot. Marta Kubiszyn.

Teatrem działań stały się też misteria realizowane w przestrzeni miasta. Najważniejszy spektakl publiczny 16 września 2001 roku wieńczył Kongres Kultury Chrześcijańskiej – *Jedna ziemia, dwie świątynie*. Zrealizował go Tomasz Pietrasiewicz. Był wieczór, tysiące widzów stały z zapalonymi świeczkami. Rabin Michał Schudrich wykopał ziemię z miejsca, w którym była Wielka Synagoga. Naczynie z ziemią wręczył Icchakowi Karmiemu, Żydowi z Izraela, urodzonemu w Lublinie, ocalałemu z Holocaustu. W tym samym czasie kilkaset metrów dalej ks. abp Józef Życiński wykopał ziemię z miejsca, na którym stał kościół farny. Wręczył naczynie Bazylemu Chmielewskiemu, odznaczonemu za ukrywanie Żydów medalem „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”. Naczynia wędrowały wzdłuż szpaleru, przekazywane – z jednej strony Ocalałym, z drugiej tym, którzy ryzykując życie rodziny i oczywiście swoje, ratowali Żydów. Z głośników rozlegały się głosy Ocalałych i Ocalających, historie strasznych lat. Rabin i arcybiskup zbliżyli się do siebie i w końcu spotkali się w Bramie Grodzkiej. Ziemia z obu naczyń została zmieszana i zasadzono w niej krzewy winorośli, z Izraela i z Lublina.

Na prośbę ks. arcybiskupa Życińskiego Tomasz Pietrasiewicz zorganizował też ekumeniczne misterium pamięci „Dzień pięciu modlitw” na Majdanku.

Mniej udane ze względu na deszcz, choć piękne w zamysłu, było misterium pamięci „Poemat o miejscu” z 12 października 2002 roku. O ósmej wieczorem wygaszono pod Zamkiem światła. Dzwon dał znak do rozpoczęcia misterium. Tłum ludzi szedł z oświetlonej „polskiej” części – przez Bramę Grodzką – do ciemnego, zamarłego miasta żydowskiego. Na drodze wiodą-

cej do miejsca, gdzie stała synagoga, przyciągały uwagę tylko snopy światła, rzucone ku górze z otwartych studzienek kanalizacyjnych, i dźwięki – ze studzienek słychać było głosy opowiadające o dzielnicach oraz relacje więźniów Zamku.

Dokumentacja

Pamięć jest osią, wokół której krystalizują się programy Ośrodka. Stąd poszukiwanie materiałów, zapisów, także dźwiękowych, wspomnień, dokumentacji filmowej. „Trafiamy na nieprawdopodobne opowieści. To dla teatru wielka inspiracja” – mówi Pietrasiewicz. Za tworzywo pracy, także w teatrze, chce przyjąć coś, co stworzyło życie, historia. Z Ośrodkiem współpracują studenci, gromadzą materiały o historii miasta. W cyklu *Zapomniana przeszłość – wielokulturowa tradycja Lubelszczyzny* prezentowano relacje o Hrubieszowie, Grabowcu, Janowcu, Wojsławicach, Kocku i Tomaszowie Lubelskim.

Przejmującą wystawą, przygotowaną wspólnie z Muzeum na Majdanku, jest *Elementarz*, poświęcony pamięci dzieci, które tam więziono i mordowano. „Szukałem nowego, symbolicznego i prostego języka do opowiedzenia ich tragedii” – tłumaczy Tomasz Pietrasiewicz. Przedstawia losy piątki dzieci, wspomnienia trojga dobiegają ze studni znajdujących się w baraku, ale dwie studnie milczą – te dzieci nie przeżyły. Po maleńkiej Elżuni, Żydówce, pozostał tylko jeden ślad – wierszyk ukryty w buciuku:

Była sobie raz Elżunia
Umierała sama
Bo jej tatuś na Majdanku
W Oświęcimiu mama

Na czterdziestu dużych glinianych tablicach zapisano wspomnienia więzionych dzieci. Całą ekspozycję podzielono na dwie części. W pierwszej ułożono na ławkach elementarze: polski, żydowski i białoruski. W drugiej – elementarz obozu, alfabet: A = apel, B = blok, ... K = krematorium. I tylko to, żadnych opisów ani objaśnień.

Zaadresowane do młodzieży są „Scriptores”, zeszyty kontynuujące tradycje „Scriptores Scholarum”. Pismo uczniów i nauczycieli zamieniło się w poważny periodyk kulturalny.

Do młodzieży skierowany jest też edukacyjny program Ośrodka, realizowany z wykorzystaniem dorobku radia. Młodzi ludzie są też uczestnikami i głównymi odbiorcami wielu innych działań Bramy. Pisze listy do zamordowanych Żydów, na ich dawne adresy – w ramach programu „Listy do Getta”. Listy wracają: „Adresat nieznan, takiej ulicy nie ma”, „W obszarze do-ręczeń PP Lublin ulica nieznan – adresat nieznan”. Jest to przejmująca korespondencja, angażująca młodzież i zbliżająca do odczucia tragedii Holocaustu.

Ważne i ciekawe są *Kalendarze Ekumeniczne*, wydawane we współpracy z archidiecezją lubelską. Zawierają teksty o katolicyzmie, prawosławiu, protestantyzmie, judaizmie i islamie. Ks. Andrzej Luter napisał w „Tygodniku Powszechnym”, że jest to przede wszystkim książka teologiczna, która przypomina słowa papieża, iż ekumenizm jest imperatywem chrześcijaństwa. Istotną pomocą dla nauczycieli może być praca *Dziedzictwo kulturowe Żydów na Lubelszczyźnie*, wzbogacona słownikiem pojęć.

Ukazuje się także pismo popularnonaukowe „Obyczaje. Magazyn Międzynarodowy”.

Poza tym organizowane są wystawy sztuki, malarstwa, fotografii, projekcje filmowe, spotkania z pisarzami, tłumaczami, uczonymi i publicystami. Imprezy odbywały się też we Lwowie, w Kijowie, Moskwie. Specjalne sympozja poświęcono Brunonowi Schulzowi, Bohumilowi Hrabalowi, Józefowi Czapskiemu, „Kulturze” paryskiej, rozważaniom nad kulturą, środkami społecznego przekazu. W 60. rocznicę śmierci Józefa Czechowicza, największego poety związanego z Lublinem, zapoczątkowany został poświęcony mu program, który zaowocował książkami, wystawami i wydarzeniami... Warto też wspomnieć o stałym seminarium *Odkrywanie Miejsca – Historia i Przyszłość Lublina*.

Program Ośrodka otrzymał I nagrodę w konkursie Małych Ojczyzn. Podkreśla on graniczną sytuację miasta, współobecność ludności chrześcijańskiej i żydowskiej, teraźniejszości i przeszłości. Jest wołaniem o pamięć, bo przecież, jak mówił Tomasz Pietrasiewicz:

W tym miejscu chyba najlepiej widać, jak szybko zapominamy o przeszłości. Gdy pytam lublinian o to, jak wyglądały okolice Zamku Lubelskiego przed wojną, to większość mieszkańców odpowiada, że od setek lat to otoczenie było takie samo jak dzisiaj. A tu przecież było żydowskie miasto i w sposób naturalny powstała po zniszczeniu tego miasta wyrwa i pustka. To jest prawdziwy dramat Lublina³.

Z przeszłością trzeba się mierzyć, także z tą złą, na przykład z nietolerancją. Trzeba pokazywać prawdę. I pamiętać. To właśnie czyni Ośrodek⁴.

Przypisy

- ¹ Zob. B. Odnow, *Teatr odbity w uważnych oczach*, „Na Przykład” 2000, nr 5 (listopad), s. 13.
- ² Stan z końca roku 2002.
- ³ „Wystarczy wyjść na te place puste i o tym pomyśleć...” – zapis spotkania redakcji „Scriptores Scholarum” z Tomaszem Pietrasiewiczem, dyrektorem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, oprac. J. Bojanowski, „Scriptores Scholarum” 1998, t. 18, nr 1, s. 45.
- ⁴ Pierwodruk wcześniejszej wersji szkicu: A. Jackowski, *Miejsca i ludzie*, Warszawa 2003, s. 118–126.



Alfred Wierzbicki
W Bramie Grodzkiej

Opowiada Tomek Pietrasiewicz,
że przychodzi do Bramy bardzo wczesnie,
nawet przed północą.

Ale jak pytać o tak intymne obcowanie z nieobecnymi.

Starówka we mgle listopada, błyszczą kamienie
pomiędzy świętym Michałem a synagogą,
przechodzą tędy w obydwu kierunkach ludzie.

Tyle fotografii, ale Miasto jest niewidzialne.

Nie zapadło się jak w legendach,
zostało zburzone, a mieszkańcy wymordowani.

Ci, którzy na nas patrzą, patrzą naszymi oczami.
Ci, którzy do nas mówią, mówią naszymi słowami.

Pijemy kawę w ciemnym wnętrzu przy Szerokiej 28.

Gdzie ta ulica? Chcemy, aby tu była,
dopóki rozumiemy ciszę *Poematu* Czechowicza.

Za wąskim oknem wiatr rozrzuca liście,
deszcz ukosem zacina o szybę,
nad filizanką obłoki, aureole i pętle.

Mówię, to właśnie to, to misterium, *Jedna ziemia dwie świątynie*.

Ocaleni i sprawiedliwi
(nieliczni ocaleni i nieliczni sprawiedliwi)
przynoszą światło i rozmawiają przez głośniki
ponad przepaściami i ponad epokami.

Dobrze, że pamięć to nie tylko wspomnienia.
Dobrze, że sztuka to nie tylko wizja i naśladowanie.
Dobrze, że ponad sztuką i ponad życiem dobro.



Fragmenty teczek projektu „Lublin. 43 000”.
Fragment wystawy-instalacji „Lublin. Pamięć Miejsca”.
Fot. Joanna Zętar. Z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

Stracone twarze Lublina

Mały chłopiec z nieśmiałym uśmiechem i gładko zaczesanymi włosami ma na sobie elegancką koszulkę z kołnierzykiem, starannie wpuszczoną w wysoko podciągnięte flanelowe szorty. To ostatnia fotografia Henia Żytomirskiego – żydowskiego chłopca w pasiastych skarpetkach i białych bucikach, który ma zaledwie sześć lat. Trzy lata później zostanie zamordowany w komorze gazowej obozu koncentracyjnego na Majdanku, na obrzeżach Lublina, w okupowanej przez nazistów wschodniej Polsce.

W mieście, które przez dziesięciolecia skrywało swoją żydowską przeszłość, to stare czarno-białe zdjęcie pomogło podważyć wieko historii, z którą wiele osób w Polsce dopiero teraz zaczyna się oswajać. „Henio urodził się w 1933 roku. Ojciec robił mu zdjęcia co roku” – opowiada Tomasz Pietrasiewicz, człowiek, który odkrył historię Henia, i który ostatnie dwadzieścia lat poświęcił na przekazywanie historii życia zamordowanych lubelskich Żydów. Przegląda siedem zdjęć, na których uśmiechnięty chłopczyk jest coraz większy. „I to jest ostatnie zdjęcie: 1939”.

W tym mieście we wschodniej Polsce Henio stał się uosobieniem Holokaustu. Ponad 40 tys. Żydów zostało tu zabitych, ale przez dekady horror ten pozostawał wymazany z historii, przesłonięty represjami i siłą wypychany z pamięci powojennego pokolenia Polaków zaciekle ignorujących to, czego tutaj doświadczone. „Nie ma już tych miejsc i nie ma już tych ludzi – mówi Pietrasiewicz – ale tutaj Henio jest wciąż żywy”.

Znajdujemy się w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”, będącym częściowo muzeum, częściowo biblioteką, a po części instytucją kulturalną, w której Pietrasiewicz, jej założyciel, z wielkim trudem składał w jedną całość obraz życia tysięcy zapomnianych ludzi, w misji zainspirowanej chłopcem o płochliwym uśmiechu, który nie doczekał swoich dziesiątych urodzin.

Brama Grodzka, która jest siedzibą instytucji, została wybudowana w 1342 roku. Przez wieki wyznaczała granicę między chrześcijańskim a żydowskim Lublinem.

Stojąc pod jej łukiem i spoglądając poza średnio-wieczne mury miasta, można przyrzeć się przestrzeni, gdzie 75 lat temu żyła jedna z najbardziej dynamicznych żydowskich społeczności w Polsce. W 1939 roku 43 tys. ze 120-tysięcznej populacji Lublina stanowili Żydzi. Wielu z nich mieszkało w tętniącej życiem sieci małych uliczek, wijących się dookoła bramy i pomiędzy nią a XII-wiecznym zamkiem. Dzisiaj jedyne, co pozostało, to brama i zamek.

Obszerny parking, oskrzydłony z jednej strony kamienicami, jest dziś dominującym elementem panoramy. Wzniesienie zamkowe okala mały park. Pizza na wynos, lodziarnia i postój taksówek zajęły miejsce po dzielnicy żydowskiej, której mieszkańcy zostali wytępieni w przemyślany i zaplanowany sposób, zanim zajmowane przez nich budynki zrównano z ziemią.

Powojenne władze komunistyczne zdusiły tę mroczną historię w takim pośpiechu – mniej niż dziesięć lat po tym, jak ostatni Żydzi zginęli w obozach koncentracyjnych – że fundamenty zniszczonych domów nadal można odkryć, bo zostały pogrzebane pod asfaltem.

„Tu były domy, sklepy, drukarnie, synagogi. Wszędzie słyhać było jidysz – mówi Pietrasiewicz. – Teraz widzicie tu betonową płaszczyznę. Gdybyście ją podnieśli, byłoby widać fundamenty domów. Ale nawet pomimo tej betonowej skorupy pamięć wydostaje się na zewnątrz”.

Główna czteropasmówka miasta przebiega po północnej stronie zamku, przecinając obszar, który był kiedyś jednym z najważniejszych żydowskich terenów osadniczych na świecie, miejscem najważniejszej szkoły rabinackiej w Europie. Każdego ranka tysiące mieszkańców miasta w drodze do pracy przejeżdża po trasie przykrywanej szczątki synagogi z 1567 roku, która była wystarczająco duża, by pomieścić ponad 3 tys. osób. Synagoga – wykorzystywana przez nazistów przy selekcjach Żydów deportowanych do obozów śmierci – została później całkowicie spalona. Jedyne, co po niej pozostało, to upamiętniająca tabliczka. „Przechodząc tędy, każdego dnia, chodzimy po zniszczonych ulicach – opowiada Pietrasiewicz. – Chodzimy po palących się fundamentach domów. To nie jest zamknięta historia. Ona jest nadal żywa. To nie jest historia bitwy pod Waterloo, ale opowieść o ludziach wciąż płaczących, wciąż cierpiących”. Patrzy na ponury parking. „To nie tylko problem ujawnienia zapomnianego miasta, ale reakcji na coś, co do dzisiaj jest kwestią moralną, ocalaniem pamięci o tym, co się tutaj stało”.

Pod wieloma względami Lublin był centralnym punktem Holokaustu w Polsce. Z 43 tys. Żydów mieszkających w tym mieście ocalało mniej niż 300 osób. Operacja Reinhard, nazistowski projekt zorganizowanego mordu na dwóch milionach Żydów w okupowanej Polsce, miała swoją główną kwaterę właśnie tutaj. To tu opracowywano plany powstania pierwszego obozu zagła-



1, 2 i 3. Wystawa *Wielka księga miasta* w Bramie Grodzkiej, 1988.

Fot. Marta Kubiszyn. Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



4, 5, 6, 7. Wystawa *Wielka księga miasta* w Bramie Grodzkiej, 1988.

Fot. Marta Kubiszyn. Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



Wystawa *Pamięć Miejsca* w Bramie Grodzkiej (segregatory projektu *Lublin. 43 tysiące*), 2015.
Fot. Joanna Zętar (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

dy w Bełżcu. Jego budową również zarządzano z Lublina. Bełżec oraz obozy śmierci w Sobiborze i Treblince są oddalone od Lublina o mniej niż 200 kilometrów. Obóz na Majdanku jest na jego przedmieściach. W tych czterech miejscach pomiędzy październikiem 1941 a listopadem 1943 roku, zginęły co najmniej dwa miliony ludzi, a kolejne tysiące rozstrzelano w okolicznych lasach.

„Logistyką funkcjonowania obozów śmierci zarządzano stąd. Geniusze organizacji, ludzie, którzy obmyślili zabijanie na przemysłową skalę, byli tutaj – mówi Pietrasiewicz. – Główne magazyny akcji Reinhard, w których składowano miliony butów, ubrań, biżuterii i złota, były tutaj, w Lublinie”.

Sześćdziesięcioletni, jasnooki, błyskotliwy, każdej nocy od pierwszej do siódmej rano Pietrasiewicz pracuje w instytucji sam nad swoimi projektami, po czym rozpoczyna codzienne obowiązki jako dyrektor ośrodka. Śpi od siódmej wieczorem do północy.

Urodził się w Siedlcach, oddalonych od Lublina o dwie godziny drogi na północ. Do Lublina przeprowadził się z rodzicami jako małe dziecko, tutaj też studiował. Przyłączył się do antykomunistycznego ruchu podziemnego, wydając i drukując materiały krążące

w „drugim obiegu”. W tym samym czasie rozwinęła się również jego miłość do teatru. To ona zaprowadziła go w 1992 roku do Bramy Grodzkiej, w której marzyło mu się stworzenie teatru. Sam nie będąc Żydem, kiedy natknął się na historię Bramy i żydowskiego Lublina, doświadczył swoistego olśnienia.

„To odmieniło moje życie – wyznaje. – Wyobraź sobie: mieszkać tutaj, nie mając pojęcia o tym, co się tu stało. Nikt mi nigdy nie powiedział. A potem nagle trafia do ciebie taka informacja. Każda osoba ma w swoim życiu punkty zwrotne, i dla mnie to był właśnie ten moment – chwila decyzji, czy tworzyć instytucję teatralną, nie zważając na to, co się tu kiedyś wydarzyło, czy coś z tym zrobić”.

Problemem było to, że wiele dokumentów świadczących o zamordowanych lubelskich Żydach zostało zniszczonych razem z ich domami. Pod koniec lat 60. reżim komunistyczny w Polsce przystąpił do zjadliwej kampanii antysemitycznej, w wyniku której wypędzono wielu Żydów, którym udało się przetrwać Holocaust, oraz zaszczepiono uprzedzenia w aparacie rządowym.

W lubelskich bibliotekach i miejscowym muzeum historycznym nie było archiwum ani kartotek – trady-

cyjne metody badawcze okazały się więc bezużyteczne. Zamiast tego Pietrasiewicz zaczął rozmawiać z ludźmi. Zbierał historie, fragmenty wspomnień wyluskane od świadków, zdjęcia z prywatnych zbiorów, listy, zapiski z pamiętników. Powoli wyłaniał się z nich obraz społeczności wymazanej z historii.

Od tego momentu, od zdokumentowania pierwszych wspomnień, misja Pietrasiewicza nabrała rozpędu nie do powstrzymania. Brama stała się jednym z najważniejszych archiwów żydowskiej historii w Polsce. Od chwili jej otwarcia już 1600 osób zgłosiło się, by opowiedzieć swoją historię, przekazać książki, pamiętniki czy zdjęcia. Dziesiątki osób pracują nad zapisywaniem historii, przetwarzaniem dokumentów i zdjęć, transkrypcją nagranych opowieści.

Marian Turski, wiceprzewodniczący Stowarzyszenia Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, przypisuje Pietrasiewiczowi zasługi budowania pomostu nad wyraźną przepaścią pomiędzy chrześcijańską a żydowską Polską. „Brama Grodzka, która przed wojną była łącznikiem pomiędzy dwiema kulturami – Żydów i chrześcijan – odzyskała symbolicznie pierwotną funkcję dzięki pracy Tomasza Pietrasiewicza. Jest to miejsce, w którym o pamięć wspólnej polsko-żydowskiej przeszłości dba się bezustannie”.

Pięć lat temu rozpoczęły się prace nad projektem, w ramach którego mają powstać teczki dla każdego z 1500 domów, które stały w żydowskim Lublinie przed II wojną światową. Dzisiaj już przeszło 900 z nich wypełniają listy, zdjęcia i urzędowe dokumenty, wszystkie z trudem kompletowane przez badaczy. Swoje poszukiwania opierają często jedynie na nazwisku czy fragmencie pamiętnika. Do Bramy przychodzą krewni ludzi zamieszkujących wcześniej te domy, pamiętający jedynie nazwę ulicy czy numer budynku, by po raz pierwszy dowiedzieć się czegoś o członkach swojej rodziny. „Budujemy arkę pamięci, którą chcemy zabrać do przyszłości” – mówi Pietrasiewicz.

Kolejny etap pracy nad archiwum jest jeszcze bardziej oszałamiający. Pietrasiewicz i jego zespół przygotowują kartoteki z teczkami wszystkich z 43 tys. żydowskich mieszkańców Lublina sprzed czasu Holokaustu. W całym ośrodku, w różnych jego miejscach, wszędzie widać długie metalowe półki z poustawianymi na nich jasnymi teczkami. Widać się przez wszystkie pomieszczenia wystawy jak nić wiążąca wszystko w jeden splot. To uderzający widok: imponujący ze względu na swą skalę, dziwny, niepokojący. Wiele skoroszytów zawiera jedynie niewyraźne zdjęcie lub anonimowy portret, niektóre tylko nazwisko. „To rozległy proces wyszukiwania materiałów – tłumaczy Pietrasiewicz. – Wystarczy nam już pojedyncze zdanie z opowieści, okruch pamięci. To dla nas oznacza NN – *Nomen Nescio*. Może to być jedyny ślad po obecności tej konkretnej osoby

i możliwe, że już nic więcej nie znajdziemy. Ten projekt uzmysławia nam tragedię wynikającą z tego, jak mało wiemy o niektórych osobach, i tego, że o innych możemy nie dowiedzieć się niczego. – Większość tej kartoteki będą stanowiły puste, bezimienne teczki, czekające na ewentualne wypełnienie”.

Ośrodek, mieszczący się w średniowiecznym budynku, jest ciasny i kręty jak labirynt. Jego kamienne ściany i podłogi są zimne, sufity w wielu miejscach bardzo niskie. Taki kształt wewnątrz pasuje do atmosfery odkryć i ośnień, której doświadczy tutaj prawie każdy, o czym przekonany jest Pietrasiewicz. Wchodzimy do pomieszczenia, w którym podczas okupacji nazistowskiej ukrywała się żydowska dziewczynka. Zarysy mebli z jej mieszkania namalowane są na białą na szarej podłodze, jak ślad ciała zaznaczony kredą na miejscu zbrodni. Jej historia ma jednak pogodniejsze zakończenie: kilkadziesiąt lat po wojnie przyszła do Pietrasiewicza i nagrała swoje wspomnienia, takie jak setki innych, których głosy wypełniają 5 tys. godzin nagrań wykonanych w Ośrodku.

Za ruchomą tablicą całą powierzchnię ściany przykrywa siedmiometrowej wielkości czarno-biała fotografia dzielnicy żydowskiej, wykonana przed jej zniszczeniem. Dzisiaj za oknem można z tej panoramy zlokalizować jedynie zamek i bramę. Ta różnica jest wstrząsająca.

Na kolejnym piętrze mieszczą się zaciemnione sale, do których dociera się po przejściu przez sfatygowaną futrynę wydobytą z getta, która została, co znamienne, pozbawiona mezuzy, symbolu żydowskiego domu. W pierwszym pomieszczeniu, w niemal całkowitej ciemności, którą rozprasza jedynie światło z tabletu, na którym wyświetlona jest ostatnia zachowana lista mieszkańców lubelskiego getta, tysiące nazwisk odczytywanych jest bez przerwy w kolejności alfabetycznej.

Obok – ciemna, złowieszcza przestrzeń wypełniona jest pniami drzew, nawiązującymi do legendy o przybyciu Żydów do Polski, kiedy to na obrzeżach Lublina natrafili na las, w którym na drzewach wisiały karteczkami ze słowem „Polin”, po hebrajsku oznaczającym „zostań tu”. *Polin* stał się hebrajską nazwą Polski.

Na strychu muzeum zanurzamy się ponownie w światło. Tutaj przechowywane są historie Sprawiedliwych wśród Narodów Świata – tych, którzy ryzykowali życie, by ratować Żydów w czasie Zagłady.

„Nie chciałem mieć wystawy w pełnym znaczeniu tego słowa. Chciałem stworzyć instalację artystyczną – mówi Pietrasiewicz. – To scena bez aktorów”.

Rzeczywiście, Pietrasiewicz nie porzucił do końca swojej pasji do teatru. Świadomy tego, że trzeba mówić także do ludzi, którzy być może nie zdecydowaliby się na wizytę w Bramie Grodzkiej, historię wyprowadza na ulice. Każdego roku 16 marca organizuje wygaszenie światła po tej stronie bramy, która była kiedyś dzielnicą żydowską, by upamiętnić dzień w 1942 roku, w któ-



Misterium Pamięci Jedna Ziemia – Dwie Świątynie. 16 września 2000.
8 i 11. Uczestnicy Misterium stojący w miejscu nieistniejącej ulicy Szerokiej.
9. Arcybiskup Józef Życiński wykopuje ziemię z miejsca po kościele farnym.
10. Ocaleni z Holocaustu: Icchak Karmi i Dawid Efrati.
12. Ksiądz Romuald Jakub Weksler-Waszkinel i rabin Michael Schudrich.
Fot. 8, 9, 10 i 12 Marta Kubiszyn. Fot. 11 Andrzej Borowiec. Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

rym lubelskie getto zostało obrócone w zgliszcza. Pewnej nocy, w październiku 2002 roku, otworzył sto pokryw studzienek na parkingu i wpuścił do ich wnętrza lampy oraz głośniki, wysyłając w nocne lubelskie niebo kolumny światła i dźwięku z nagrań świadków istnienia dzielnicy żydowskiej. W parku miejskim, w cieniu Bramy, zapalił latarnię, która ocalała z gruzów. Od dziesięciu już lat latarnia świeci się bez przerwy, przez 24 godziny na dobę – „by przypominać ludziom o tym, co tu się stało”.

Taka misja nie jest pozbawiona otaczającej ją atmosfery kontrowersji. Ośrodek to pomnik wystawiony zapomnianemu narodowi, ale stanowi też dowód na podejmowane przez innych próby zniekształcenia historii, jest niewygodną kroniką miasta, które w sposób czynny ignorowało swoją przeszłość. W kraju, który nadal w pełni nie pogodził się z tym, co stało się pomiędzy 1939 a 1945 rokiem.

Jak zauważa Marco Perolini z Amnesty International, działalność Pietrasiewicza jest istotnym krokiem na drodze do pokonania nietolerancji wobec mniejszości narodowych w Europie. „Pomimo że nie jest Żydem, przez lata atakowano go językiem antysemickim, przemocą i kampanią dyskryminującą w przestrzeni publicznej z powodu jego zaangażowania w sztukę i obronę praw człowieka” – mówi Perolini. „Oddanie sprawie, jakie reprezentuje Tomasz, jest cechą zasadniczą, gdy trzeba przeciwstawić się stereotypom, dyskryminacji i chce się uniknąć historycznej niepamięci w ogóle. Jest to tym ważniejsze w obecnej sytuacji, w której niejedna przesłanka wskazuje na możliwy wzrost nietolerancji i przemocy w Polsce i innych regionach Europy”.

Dzisiaj Lublin liczy 350 tys. mieszkańców i jest największym polskim miastem po wschodniej stronie Wisły, która ostro wyznacza fizyczną linię podziału między bogatszym, bardziej rozwiniętym i liberalnym zachodem kraju a jego stosunkowo ubogim i konserwatywnym wschodem. Uroczą lubelską starówką i średniowieczny zamek przyciągają spore grono turystów, a kilka miejscowych uczelni zasila dobrze prosperujący przemysł IT.

Druża wojna światowa odmieniła oblicze Polski jak mało którego państwa. Kraj wyłonił się ze zniszczeń z poprzemieszczanymi granicami i przesiedlonymi siłą ludźmi. Odrodzony jako państwo prawie w zupełności katolickie, pozbawione różnorodności religijnej i etnicznej, która była cechą charakterystyczną Polski przez stulecia, stał się miejscem, gdzie ludzie gotowi byli zapomnieć i zostawić wszystko za sobą.

W ciągu ostatnich dziesięciu lat nastroje antysemickie w Polsce zaczęły zanikać (choć ankiety wskazują na pewne wahania w tej tendencji), tutejsza młoda demokracja chętnie otworzyła się na idee globalne, a liberalizm przenika powoli do społeczeństwa, przede wszystkim do warstw silnie zeuropeizowanej polskiej młodzieży. Instytucje takie jak Ośrodek „Bra-

ma Grodzka – Teatr NN” czy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN uświadamiają rzeszom Polaków, jak wielki wkład mieli Żydzi w bogatą historię Polski. Ale nietolerancja w społeczeństwie nadal się utrzymuje. „Polska ma problem ze swoim antysemickim nastawieniem. Tego się nie da ukryć – mówi Pietrasiewicz. – Nie rozwiązaliśmy jeszcze tej kwestii. Ale z mojej perspektywy widzę progres, a to już bardzo dużo”.

Część przeciwności, na jakie natknął się projekt Pietrasiewicza, była natury czysto zawodowej, łącznie z oporem ze strony lokalnych polityków czy grup nacisku, ale niektóre z nich miały przerażająco osobisty wymiar. Rzucano mu w okna kamienie z namalowanymi swastykami. Do rozbrojenia ładunku wybuchowego zostawionego przed jego domem został wezwany oddział saperów, a miasto przez lata było wyklejane plakatami z wizerunkiem jego twarzy pokrytej żydowskimi symbolami i antysemickimi groźbami. „Atakowali mnie za bycie przyjacielem Żydów – tłumaczy spokojnie Pietrasiewicz. – Zaskoczyło mnie, jak wiele negatywnych emocji rozbudziłem. Zdawałem sobie sprawę, że nie wszystkim podoba się to, co robię, ale nigdy nie sądziłem, że poskutkuje to agresją”.

Pietrasiewicz nie zgadza się na myślenie o sobie jak o bohaterze czy celebrycie. Podczas gdy jego zwolennicy otwarcie gloryfikują jego osobę i pomysły, Pietrasiewicz czuje się niezręcznie, rozmawiając na swój temat, i przekierowuje uwagę rozmówcy na swój projekt. W październiku 2015 roku został laureatem nagrody ufundowanej po raz pierwszy przez muzeum POLIN dla uhonorowania osób, które pracują na rzecz ochrony pamięci o polskich Żydach. W czasie kiedy Europa Wschodnia po raz kolejny zmagają się z kwestią wielonarodowościowego społeczeństwa, jego działania w Lublinie wydają się szczególnie istotne.

„Czasem zadawałem sobie pytanie: «Jak ważne jest to wszystko? Co ja właściwie robię?» I dotarło do mnie, że to, co chcieli tu osiągnąć naziści, to nie było tylko wymordowanie Żydów, ale też wymazanie wszelkiego śladu po nich. Jeśli jest na świecie zło, to pochodzi ono z tego mrocznego, utopijnego zamiaru – mówi Pietrasiewicz. – A więc to, co robię, to tworzenie innego rodzaju utopii. Szukanie nazwisk. Szukanie historii. Moce ciemności i moce światła, w jednym miejscu, w jednym archiwum, a ja mam nadzieję, że odnajdę ich jeszcze więcej...”

Spogląda na stojaki z pustymi teczkami, które wypełniają pomieszczenia, i urywa w pół zdania. „To jest praca bez końca”¹.

Przełożyła **Monika Metlerska-Colerick**

Przypisy

¹ Wstępna wersja eseju ukazała się w „Financial Times” (wydanie z 20 listopada 2015).



13



14



16



15

Misterium Pamięci Dzień Pięciu Modlitw, 7 listopada 2000.
 13. Uczestnicy Misterium przechodzą przez teren byłego obozu koncentracyjnego na Majdanku.
 14. Patriarcha Rumunii Teoksyt i imam Stefan Mucharski.
 15. Naczelny rabin Rzymu – prof. Elio Toaff.
 16. Tabliczki z numerami więźniów byłego obozu koncentracyjnego na Majdanku.
 Fot. Marta Kubiszyn. Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

W Bramie

W e fragmentach. To się przypomina, to się śni we fragmentach. Bo też fragmentarycznie doświadcza się tego miejsca, kiedy przyjeżdża się kilka razy w roku do Bramy Grodzkiej. Co się widzi w tym przypomnieniu? Czarną salę z oknem na ulicę. Kręte przejścia wewnątrz. Latarnię wiecznie świecącą umarłemu żydowskiemu miastu. Knajpkę, w której odbyło się tyle ważnych rozmów. Bruk zmoczony deszczem. Dom Słów z jego podwórkiem i pokrzywioną karuzelką. Szefa przemierzającego miasto szybkim krokiem.

Na początku było słowo. Nielegalnie drukowane. Myślę oczywiście o Funduszu Inicjatyw Społecznych, który wydał ważne książki. Kilka z nich wciąż mam pod ręką, bo niestety nigdy później nie wyszły: tom Aleksandra Galicza, *Oblicza Rosji*... Tu się spotykaliśmy z Tomkiem Pietrasiewiczem jak wydawca z wydawcą. Takich kontaktów było wówczas wiele, także z innymi kolegami z podziemia. Mogło się rozwiązać.

Potem jednak wszedł na scenę Teatr NN. W czasie mało teatralnym, kiedy wygaszał teatr alternatywny. Nagle ten NN z jakimś pięknem, takim kafkowskim, płynącym pod prąd. Dziwny rytm pracy tego teatru. Z kilkuletnimi przerwami. Teatr niespieszny. Gra nie z przymusu, a wtedy, gdy chce.

Zresztą można by pomyśleć o wielu działaniach Bramy Grodzkiej jako o teatrze. Bo czym jest ta latarnia, jak nie gestem teatralnym? Rzecz jasna, chodzi tu o teatr nie w zubożonym tego słowa znaczeniu.

I znów widzę tę latarnię jako znak. Znak wspólnoty. Bo chyba o to w ogóle chodzi Tomkowi, Witkowi Dąbrowskiemu, Bramie Grodzkiej. O łączenie ludzi: w oglądaniu, wspólnym działaniu, odsłanianiu przeszłości. O związek z przeszłością. Do tego potrzebne jest coś więcej niż tylko dobra wola, wspólny język i czytelne symbole. Potrzebna jest wyobraźnia.

Otwieranie i odtwarzanie przeszłości wymaga pracy nad rekonstrukcją atmosfery czasu i miejsc. To z kolei wymaga konkretów: nazwisk, dat, topografii, adresów. Wydobyć z niepamięci, odnaleźć w archiwach, utwalić. Czasami odbudować. Przecież to Teatr NN uratował Bramę Grodzką.

Rekonstrukcje tamtejsze bywają zachwycająco-osobliwe. Bardzo mi się podoba wirtualna rekonstrukcja roku w tradycyjnej pasiece na Lubelszczyźnie.

Tak oto toczy się życie Bramy, wahadłowo: między opozycjami. Między ulotnością (przypisaną teatrowi i naszym codziennym spotkaniom z ludźmi) a trwaniem (zapisem tego, co było, i tego, co dziś się zdarza).

Na zawsze już pozostanie dokumentacja żydowskiego Lublina, tomy „Scriptores”, w tym chyba pięć poświęconych Józefowi Czechowiczowi, jeden Józefowi Łobodowskiemu, kilka zapisujących historię drugiego obiegu, który, oczywiście, rozpoczął się w Lublinie, itd. Tu trzeba dodać, że wydawnicze początki

z czasów podziemnych dają o sobie znać w kulcie sztuki drukarskiej, jaki panuje w Bramie, to znaczy w Domu Słów. Myślę nie tylko o maszynach i tysiącach zgromadzonych czcionek, ale też o znakomitej monografii lubelskiego drukarstwa napisanej przez Tomasza Pietrasiewicza.

Charakterystyczne dla Bramy jest chyba to, że dla zrozumienia zjawisk i przywrócenia pamięci zbiorowej posługuje się ona wszelkimi dostępnymi narzędziami: teatrem, performance’em, tekstem kronikarskim, historią mówioną i, co może najtrudniejsze, poezją. Dotknięcie tajemnicy przez poezję i uważną analizę tekstów (nie tylko za pomocą wzroku, ale i innych zmysłów), przez szacunek dla pamięci miejsc – to była metoda zaprzyjaźnionego z Bramą Władysława Panasa.

Przeciwnicy nie mają tak subtelnych narzędzi. To też stosują w swoim dyskursie cegły i obelgi, ale to już nie jest wyłączną domeną Lublina.

W każdym razie jest to w Polsce miejsce szczególne, o którym w syntetycznym i subiektywnym szkicu jest bardzo trudno pisać. Bo nawet trudno jednoznacznie określić, czym jest Brama Grodzka.

Umówmy się, że nazwiemy ją teatrem świata, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Trudno to wszystko nazwać komuś, kto jest, jak piszący te słowa, tak blisko i od dawna związany z Bramą, z Teatrem NN, zaprzyjaźniony z Tomkiem, z Witkiem, kto czuje się tam dobrze i też próbuje zapalać małe latarnie pamięci zapomnianym poetom.



Piotr Mitzner
Dom Słów

Tomkowi Pietrasiewiczowi

składa się od lewej do prawej
młotek wbija czcionki

naprzeciwko

składa się od prawej do lewej
młotek wbija czcionki

wiersz żydowski
wiersz chrześcijański

lewa idzie w prawo
prawa idzie w lewo

(druk zawsze odwrotny)

z góry idzie ulewa
w górę rośnie drzewo

między drukarniami
ulica wydrukowana

(wiersz z tomu *polak Mały*,
tCHu, Warszawa 2016)

1.

Każdy z nas ma swoją historię. A ta, którą opowiem, została już wcześniej opowiedziana. Dlaczego więc chcę się nią podzielić? Opowiadam ją raz jeszcze, bo od moich przyjaciół z Bramy Grodzkiej – od Tomka Pietrasiewicza i Witka Dąbrowskiego – nauczyłam się, że pamiętanie to aktywny, żywy proces, że pamięć jest dynamiczna, że bezustannie podlega zmianie i nie jest tworzona z konieczności, zakurzona ekspozycją muzealną, która nikogo nie wzrusza i mało kogo obchodzi.

2.

Moja matka, Nechama Tec, urodziła się w Lublinie w 1931 roku. W tym czasie mój dziadek był właścicielem wytwórni świec przy ulicy Lubartowskiej i mieszkał ze swoją żoną i dwojgiem dzieci w jednej z kamienic przy ulicy Szerokiej, na podzamczu – w biednej, żydowskiej dzielnicy miasta. Do czasu, gdy Niemcy napadli na Polskę w roku 1939, rodzina przeprowadziła się na ulicę Pijarską – której dziś już nie ma. Pijarska leżała w „mieszanej” części Lublina, gdzie mieszkali razem Żydzi i chrześcijanie. Moja mama i jej siostra wychowywały się, mówiąc po polsku, nie w jidysz. Dzięki niebieskim oczom i blond włosom mama „nie wyglądała na Żydówkę”. Ostatecznie jednak również ona, cała jej rodzina, jak i wszyscy inni Żydzi, zostali zmuszeni do przeniesienia się na teren getta. Babcia pracowała w tym okresie jako pokojówka u niemieckiej rodziny. Pewnego wieczoru pani domu wróciła bardzo poruszona i zdradziła babci, że tej nocy planowana jest likwidacja getta i że jeśli chcą ująć z życiem, powinni z całą rodziną uciekać. „Deportacje nie wróżą nic dobrego” – powiedziała, zastanawiając się przy tym głośno, jak teraz da sobie radę bez pokojówki. A zatem mama, jej siostra i rodzice zebrali w pośpiechu dobytek i ukryli się na terenie fabryki ojca na Lubartowskiej. Nieco później, gdy życie w ukryciu stało się już zbyt ryzykowne, rodzina opuściła Lublin. Moja matka przetrwała wojnę na fałszywych dokumentach, udając polską katoliczkę – Krysię Bloch. Pewnego dnia, bawiąc się ze starszą dziewczynką, zakwestionowała przekonanie towarzyszy, jakoby Żydzi robili mace z krwi chrześcijańskich dzieci. „Pewnie, że to robią, głupia!” – oburzyła się przyjaciółka. Po tym zdarzeniu mama przez wiele dni martwiła się, czy aby przypadkowo nie zdradziła sekretu rodziny. Czy dziewczynka zorientowała się, że Krysia nie jest katoliczką, ale małą Żydówką? Czy ją wyda, skazując tym samym na śmierć ukrywającą się rodzinę i Polaków, katolików, którzy ich ukrywali?

Mama milczała na temat doświadczeń wojennych przez trzydzieści lat. Dopiero po upływie tych trzech dekad zaczęła pisać wspomnienia. Stała się badaczem Zagłady, skupiając się na kwestiach ratowania, oporu oraz gender.

W samym środku

3.

Po raz pierwszy przyjechałam do Polski w roku 2005. Wspomnienia mojej mamy, *Suche łzy*, przetłumaczono właśnie na polski i poprosiła mnie, bym towarzyszyła jej podczas promocji książki. O dziwo, nigdy wcześniej nie czułam szczególnej chęci odwiedzenia Polski. Nie byłam do Polaków wrogo nastawiona, jak to się czasem zdarza z potomkami polskich Żydów (jak by nie było, moją matkę ocalili nieżydowscy Polacy, a ona sama napisała nawet książkę o chrześcijanach ratujących Żydów w okupowanej przez nazistów Polsce). Nie odczuwałam jednak łączności z Polską. Postrzegałam siebie jako Żydówkę, nie Polkę. Nie przyszło mi do głowy, że mogłam być – jednocześnie – i jedną, i drugą.

Podczas pierwszej wizyty zatrzymałyśmy się w Lublinie na jeden nocleg. Witek Dąbrowski – wicedyrektor Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” – zabrał nas na szybki spacer po mieście. To był zaledwie rzut oka na żydowski Lublin. Ale już wtedy coś we mnie zaiskrzyło. Poczułam więc z tym miejscem. Witek wyczuł od razu, że tu wróć.

I miał rację. Wróciłam dwa lata później. Tłumaczyłam sobie, że jadę studiować polski, ale później miałam sobie zdać sprawę, że były ważniejsze powody, które skłoniły mnie do powrotu. Myślę, że tak naprawdę chciałam pogłębić więź z Lublinem, z tymi obszarami mojej historii, które przez tak długi czas nie znajdowały dla siebie głosu i pogrążone były w ciszy. Chciałam również spotkać się znowu z Tomkiem Pietrasiewiczem i Witkiem Dąbrowskim, dwoma filarami niezwykle miejsca, jakim jest Brama Grodzka.

Podczas kilku tygodni spędzonych w Lublinie miałam szansę poznać Tomka i Witka nie tylko dzięki budzącej podziw pracy, jaką wykonywali na rzecz zachowania pamięci o Żydach. Poznałam ich także jako ludzi. Wspominam godziny, które spędziłam na rozmowach prowadzonych w biurze Witka, popijając ukraińską whisky nieznanej marki (a może była bułgarska?). Witek wygrywał na gitarze smutne polskie lub jidyszowe piosenki. Nie pytali mnie nigdy, gdzie pracuję, gdzie studuję, ani co mogę dla nich zrobić –

o co z pewnością zapytałoby mnie już wielu Amerykanów. Nie interesowało ich moje CV, interesowała ich ja – moja historia.

Tomek zawsze pyta ludzi: „Jaka jest Twoja historia?”. Tak naprawdę to on i Witek „dali mi licencję” na „moją historię”. Zobaczyli we mnie kogoś konkretnego, kto ma własną, osobistą relację z Lublinem. Zanim się z nimi zaprzyjaźniłam, często kwestionowałam swoje prawo do posiadania związków z Polską i z Holokaustem. W końcu przecież to nie ja ocalałam z Zagłady. Moja matka jest wybitną badaczką Holocaustu, dlatego ludzie mówią o mnie często: „córka Nechamy Tec”. Tomek i Witek uświadomili mi, że jestem osobą z własną historią i że mam indywidualną, wyjątkową więź z Lublinem.

4.

Tomek powiedział mi kiedyś, że podjął pracę na rzecz upamiętniania Żydów, gdy zaczęły go nawiedzać żydowskie dzieci. Tak, brzmi to dziwnie, ale wyjaśnił mi, że kiedy był w szkole podstawowej, pewna starsza nauczycielka opowiedziała klasie, że podczas drugiej wojny światowej widziała, jak prowadzano na śmierć małego żydowskiego chłopca, i że włosy dziecka osiwały podczas tych kilku minut drogi na egzekucję. Już jako dorosły człowiek Tomek nadal pamiętał tę opowieść. Ale kiedy zapytał o nią kolegów z klasy, okazało się, że nie pamięta jej nikt inny. Nauczycielka już od dawna nie żyła i Tomek zdał sobie sprawę, że jest jedyną osobą, która może zaświadczyć o ostatnich chwilach życia tego małego chłopca. Małego chłopca. Nie znamy nawet jego imienia. Wiemy tylko, że osiwał przed śmiercią i że widziała to nauczycielka Tomka, i że podzieliła się swoim wspomnieniem z uczniami, a Tomek jej opowieść zapamiętał. O jego wyczuciu i przenikliwości świadczy fakt, że w tym okrucieństwie życia dostrzegł wartość, którą należy przechować, opowiadając bezustannie i na nowo tamtą historię. Jest to również jeden z powodów, dla których nazywam Tomka wizjonerem (pomimo że uparcie uważa się za „prowincjusza”). Opowiedziałam tę historię już wiele razy, wielu słuchaczom. Nic nie zdoła przywrócić do życia bezimiennego, małego chłopca z opowieści, ale dzięki temu opowiadaniu możemy zrobić dla niego trochę miejsca. I samo to jest już działaniem uświęconym.

Pytanie Tomka: „Jaka jest Twoja historia?”, może wprawiać w konfuzję. Pamiętam, że podczas mojego drugiego pobytu w Polsce przyprowadziłam do Bramy Grodzkiej kilka osób z mojego kursu języka polskiego. Kiedy staliśmy wokół makiety dawnego Lublina zbudowanej w jednym z pomieszczeń w Bramie Grodzkiej, Tomek zadał swoje sakramentalne pytanie: „Jaka jest Wasza historia?”. Dla niego to oczywiste, że każdy jąkąs ma. Jedną z kobiet, profesor historii Rosji, odpowiedziała wtedy: „Nie mam żadnej historii. Jestem tu

z powodów naukowych”. Początkowo podeszłam do jej słów krytycznie. Dlaczego tak się odcina? Ale z drugiej strony, czy ja nie mówiłam sobie podobnie? Że jadę do Polski z powodów naukowych? Uczyc się polskiego?

Niedługo po tym, jak przyjechałam do Polski po raz drugi, Witek miał wystawiać przedstawienie oparte na opowiadaniu Izaaca Bashevisa Singera, które przywołuje świat polskich Żydów sprzed stu lat. Zajęłam jedno z miejsc na Sali Czarnej, która jest przestrzenią teatralną w Bramie Grodzkiej. Wygaszono światła i rozpoczął się spektakl. Witek wcielał się we wszystkich bohaterów i nawet jako narrator stawał się duchem z innego miejsca i innej kultury. Kto dał mu ten klucz do bram utraconego świata? Widownia była jak zahipnotyzowana. Kiedy skończyła się sztuka, Witek wykonał coś na bis. Wyszedł z gitarą i zaśpiewał w jidysz piosenkę o Mesjaszu – *Meszijech*. Zastanawiałam się, czy to wszystko dzieje się naprawdę. Czy ja rzeczywiście siedzę przed sceną w mieście moich przodków, w przejściu pomiędzy światem chrześcijan a światem Żydów, słuchając Polaka śpiewającego w jidysz pieśń o Mesjaszu z takim uczuciem, że nawet zimne kamienie, z których zbudowano te pomieszczenia, mogłyby zapłakać? Później Witek zdradził mi, że myśli o sobie: „goj mit a jidisze neszome” – goj z żydowską duszą. Czuję, że to prawda, i zadziwia mnie, że Polak bez żydowskiego pochodzenia mógł coś takiego powiedzieć. Jak to możliwe, że aż tak głęboko odczuwał żydowską tęsknotę i żydowskie cierpienie?

A kiedy usłyszałam z ust Witka formułę „goj mit a jidisze neszome”, to chociaż nie ubrałam tego wtedy w słowa, jego wyznanie pozwoliło mi zakwestionować rozdzielanie tożsamości żydowskiej i polskiej, jakiego zawsze dokonywałam. Bo oto stał przede mną Polak, katolik, który stanowił tak całkowite ucieleśnienie bycia Żydem, i to w dodatku w Lublinie, z którego pochodziło wiele pokoleń mojej rodziny, i do tego w miejscu, które było kiedyś granicą między światem chrześcijan i Żydów. Jemu podziały wydawały się niepotrzebne. A mnie?

W kilka dni po przedstawieniu Witek zabrał mnie na kolejny spacer po żydowskim Lublinie. Ale tym razem nie był to czyjkolwiek żydowski Lublin. To był żydowski Lublin Leory Tec. A jest taki. Witek pokazał mi go za pośrednictwem poezji i opowieści, bo on już go ujrzał i chciał, żebym ja również go zobaczyła. Pokazał mi bank stojący dziś w miejscu, gdzie była ulica Pijarska, przy której mieszkała moja matka, gdy 1 września 1939 roku wybuchła wojna. Pokazał mi Lubartowską 50, gdzie mieściła się wytwórnia świec, której właścicielem był mój dziadek Roman – znajduje się tam teraz sklep Solidarności, w którym kupiłam czekoladki. Przypomniał mi, że Szeroka była najruchliwszą ulicą dzielnicy żydowskiej, zarówno mieszkalną, jak i handlową. Zaprowadził mnie na sam koniec tej nieistniejącej już dziś ulicy i pokazał jedyną po niej pozostałość: kamien-

na studnię stojącą na środku placu Głównego Dworca PKS. Wciąż słyszę słowa Witka: „Dlaczego studnia? Bo studnia jest źródłem wody, a woda jest źródłem życia”. Gdyby wtedy była z nami moja matka, to może zasmuciłaby ją ta nieczynna studnia, oplakująca – suchymi łzami – ludzi wypełniających kiedyś ulicę, której dziś nie ma. I chociaż także czułam smutek, to mimo wszystko cieszyłam się, że pozostała właśnie studnia – że to ona symbolizuje ludzi, od których kiedyś było tu rojno, którzy coś tutaj kupowali lub sprzedawali, załatwiali jakieś codzienne sprawy. Żyli.

Na jednej z innych ulic dawnego miasta żydowskiego, na Krawieckiej, Witek zwrócił moją uwagę na rozklekotane drzwi. Początkowo nie wiedziałam, o co mu chodzi, ale kazał mi przyjrzeć się uważnie. Dostrzeżenie wgłębień po mezuzach zajęło mi chwilę. To były ślady po żydowskim Lublinie, którego już nie ma. Znowu poczułam smutek, żal po tym, co stracone. Ale poczułam też coś jeszcze. Nie było już mezuz do ucałowania, ani nikogo, kto mógłby je ucałować. Większość przechodniów nie miała pojęcia, czym są te wgłębienia. Dla mnie były bezcenne – stanowiły odciski zaginionego świata. Gdybym spacerowała ulicami sama, nie zauważyłabym ich, nie dostrzegłabym też znaczenia studni z dawnej ulicy Szerokiej. Witek sprawił, że to zobaczyłam.

Pamiętam jeszcze jeden ważny moment. Inną chwilę wglądu w utracony świat. Po drugiej stronie ulicy, przy której stała fabryka mojego dziadka, znajduje się jesiwa i Witek zabrał mnie do małego muzeum, które tam utworzono. Przyglądaliśmy się fotografiom tysięcy żałobników zgromadzonych na pogrzebie rabina Majera Szapiry (to on był założycielem tej bardzo ważnej jesiwy – Yeshivat Chachmei Lublin). Komentując wiek, w jakim zmarł rabin, Witek powiedział nagle na wpeł żartem:

- Młody był, w moim wieku.
- A ile masz lat? – zapytałam.
- Czterdzieści sześć.

Powiedziałam, że mam dokładnie tyle samo lat, a Witek na to:

– Gdyby wojna nie wybuchła, gdyby nie było tu Niemców, może bylibyśmy w tej samej klasie, może przyjaźnilibyśmy się...

Po raz kolejny otworzył przede mną przestrzeń, której braku wcześniej nie odczuwałam. Równoległy świat, w którym mogliśmy razem dorastać, mówiąc po polsku. Ale teraz także jesteśmy przyjaciółmi, więc nie utraciliśmy wszystkiego z tej potencjalnej rzeczywistości i nasza przyjaźń jest dla mnie cennym śladem tamtego, utraconego świata.

5.

Oplakiwanie tak wielkiej straty nie jest łatwe. Choć ceniałam bardzo moich nowych przyjaciół, to długo nie pozwalałam sobie na płacz w ich obecności. Spę-

dziłam na Majdanku trzy godziny ze znakomitym historykiem, a zarazem wspaniałym, współodczuwającym człowiekiem, Robertem Kuwałkiem, i nadal nie pozwalałam sobie na płacz. Chodziłam po lubelskim cmentarzu żydowskim z Witkiem i nie pozwalałam sobie na płacz. Czułam zbierające w oczach łzy, walczące by się wydostać, ale martwiłam się, co pomyśleliby o mnie ludzie, których właśnie poznałam. Wydawało mi się, że jeśli pozwolę sobie na płacz, to łzom nie będzie końca. Zginęło tak wielu ludzi. Moja matka należała do jednej z zaledwie trzech żydowskich rodzin z Lublina, którym udało się pozostać przy życiu, ale ponad stu członków jej dalszej rodziny zostało zamordowanych. A mówimy tylko o mojej rodzinie. Zamordowano dziewięćdziesiąt procent polskich Żydów – trzy miliony żydowskich obywateli. Jak mogłabym oplakać śmierć ich wszystkich? Czy miałam wystarczająco dużo łez? To jest coś, co dobrze rozumieją Tomek, Witek, Asia, Tadeusz, Grzegorz i wszyscy inni niezwykli ludzie z Bramy Grodzkiej: pamięć nie jest zjawiskiem statycznym – czymś, co można raz na zawsze uchwycić, domknąć i umieścić za szybą. Nie jest też czymś, co trzeba dźwigać samemu. Ludzie, których spotkałam w Bramie Grodzkiej, rozumieją, że i żal, i pamięć są żywymi procesami, które rozwijają się w czasie – są czymś, czym można się dzielić. I nie chodzi tu o „mój naród” czy „Twój naród”, o „moich ludzi” czy „Twoich”. Historia lubelskich Żydów jest również ich historią – ludzi z Bramy.

6.

Działalność Bramy Grodzkiej bardzo mnie poruszyła i czułam potrzebę zaangażowania się w nią, opowiedzenia innym o tym, co robią i czego potrafią dokonać ludzie z Bramy. W czasie mojej drugiej wizyty w Lublinie, jak i podczas wszystkich następnych, spędziłam dużo czasu, słuchając i nasiąkając tym miejscem. Któregoś razu Witek pomógł mi odtworzyć ścieżki, którymi wędrowała w czasie wojny moja matka. Innym razem zabrał mnie i moje dzieci na spotkanie z rodziną, która pomogła mamie się uratować. Aż w końcu przyszedł moment, kiedy poczułam, że słuchać to za mało, że trzeba też mówić. Zaczęłam organizować prelekcje o działaniach podejmowanych przez Tomka, Witka, Roberta Kuwałka i cały Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. Utworzyłam organizację o nazwie Bridge To Poland, z którą przywożę do Lublina grupy zainteresowanych osób i pokazuję im to niezwykle dzieło upamiętniania.

Bardzo wielu Żydom polskiego pochodzenia, zwłaszcza mieszkającym w Ameryce i Izraelu, Polska kojarzy się z wielkim cmentarzyskiem. I oczywiście nim jest. Jednak – jak powtarza Michael Steinlauf, wybitna badaczka relacji polsko-żydowskich – każde miejsce w Polsce, przy którym zatrzymujemy się, by zauważyć: „Tu zginęli Żydzi”, jest też miejscem, o którym można powiedzieć: „Tu kwitło żydowskie życie”. I to także staram się po-

kazać przyjeżdżającym ze mną ludziom: miejsca, gdzie Żydzi żyli, i miejsca w Polsce, w których Żydzi żyją po dziś dzień. Ale przede wszystkim staram się pokazać, że są w Polsce ludzie bez żydowskiego pochodzenia, którzy zachowują pamięć o żydowskim świecie – nie dla sławy czy bogactwa, ale dla uczczenia tych, którzy zginęli, i by uczyć o nich przyszłe pokolenia.

Znam wielu ludzi, którym na wspomnienie o Polsce pojawia się w głowach myśl o Auschwitz, Treblince, warszawskim getcie. I kiedy takie osoby przyjeżdżają do Polski, właśnie to chcą widzieć: ciemność, zamordowanych, groby. A to nie one przychodzą mi do głowy, kiedy myślę o Polsce. Przeciwnie, widzę żywych ludzi: Tomka, Witka, Asię, Grzegorza, Tadeusza, Monikę, Jolę, Agnieszkę, Emila, Dominikę, Bartosza, Agatę, Iżę, Piotra, Larysę, Annę, Kasię, Kaję, Tomka C., Tomka Ł., Maćka, Pawła, Michała, Stana, Sebastiana, Krzyska – moich znajomych i przyjaciół, którzy są promieniami światła w tej ciemności, bo wszyscy mają swój wkład w pracę nad upamiętnianiem żydowskiej obecności w Lublinie.

7.

Kiedy rozmawiałam o tym artykule z przyjaciółką, zapytała mnie: „Co chcesz powiedzieć o sobie tym nieznanym Ci polskim czytelnikom?”. Co chciałabym, żebyście zapamiętali o mnie i o mojej rodzinie, choćby to był jedynie skrawek naszej historii?

Chciałabym, żebyście dowiedzieli się o moim dziadku – Romanie Bawniku – i o tym, jak mądrym był człowiekiem, również wtedy, gdy podejmował decyzje dla mnie najważniejsze, bo pozwalające przeżyć wojnę rodzinie mojej matki.

Chciałabym, żebyście dowiedzieli się o kilku przynajmniej osobach z mojej rodziny, które straciły życie w czasie wojny. O Eljusz – który miał tylko trzy lata, i którego podobno pamięta moja kuzynka Giselle. O Elce – siostrze dziadka, która była jego oczkiem w głowie, odkąd zmarli ich rodzice, kiedy dziadek miał 14 lat. O Zeldzie – najmłodszej, rudowłosej siostrze babci. Zelda pięknie śpiewała i grała na gitarze, a została wywieziona ciężarówką, którą moja babcia próbowała dogonić.

Chciałabym, żebyście wiedzieli, że kiedyś byli tu Lublinerzy i że ja jestem Lublinerką.

8.

Tomek, Witek i wszyscy moi przyjaciele z Bramy Grodzkiej nauczyli mnie, jaką moc ma opowieść w dziele upamiętniania i jaką siłę daje w budowaniu tożsamości. Pozwólcie więc, że zakończę jeszcze jedną opowieścią.

W październiku 2015 roku byłam w Lublinie, żeby przygotować przyjazd jednej z grup w ramach Bridge To Poland i wtedy Witek zapytał mnie: „Chciałabyś wybrać się z nami na uroczystości w Bełżycach za kil-

ka dni?”. Zgodziłam się, nauczona doświadczeniem, że kiedy Witek do czegoś zachęca, prawidłowa odpowiedź brzmi: „Tak”. Nie wiedziałam, co to za uroczystości, ani gdzie są Bełżyce, ale ufałam, że będzie ciekawie. W ciągu kilku dni poprzedzających naszą wyprawę docierały do mnie stopniowo informacje na jej temat. Uroczystość miała być poprowadzona po angielsku, bo „jego” synowie i wnuki z Izraela miały tam być. „Jego” synowie. Czyi synowie? Okazało się, że „on” nazywa się Nimrod Ariav. Przynajmniej takie nazwisko nosił teraz, bo kiedyś nazywał się Henryk Cygielman i był Żydem z Lublina. Dowiedziałam się też, że ma osiemdziesiąt dziewięć lat i od trzydziestu trzech lat przyjeżdżał co roku do Bełżyc, małego miasteczka na Lubelszczyźnie, by odmówić *kaddish* na cmentarzu żydowskim, za odnowienie którego sam zapłacił, bo z miasteczka pochodziła rodzina jego matki.

Ariav ma jasnoniebieskie oczy i obejście mędrca. Przemawiał do nas, trzymając w dłoni książkę o swoich wojennych doświadczeniach, którą właśnie wydano w Bramie Grodzkiej. Mówił: „Moje życie to nie Zagłada. Moje życie zaczęło się po niej”. A potem usłyszeliśmy historię o jego rozmowie z szefem jednej z największych hollywoodzkich wytwórni filmowych, który w pewnym momencie powiedział: „Szukam człowieka od Holocaustu”, wtedy Ariav wyszedł ze spotkania, a swoją opowieść dla nas spointował: „Nie jestem facetem od Holocaustu”. Wzruszyło mnie jego poczucie godności.

Podczas tej przemowy Dominika, która pracuje w Ośrodku w dziale edukacji, przysunęła się do mnie i szepnęła:

– Wiesz, że Twoja mama spotykała się z nim po wojnie, prawda?

– Co?!

Nie, tego nie wiedziałam. Nikt mi nigdy nie wspomniał, że ten mężczyzna miał cokolwiek wspólnego z moją matką. Później dowiedziałam się, że moja mama w nagraniu, które w roku 2005 zostało zarejestrowane dla „Historii Mówionej” w Bramie Grodzkiej, faktycznie wymienia człowieka o nazwisku Cygielman. Mama mówi tam, że nigdy nie rozmawiali ze sobą o wojnie. Nikt nie chciał rozmawiać ani słuchać o takich rzeczach. Wiedziała tylko, że Henryk był biedny i mądry, i dodaje, że zachowała o nim ciepłe wspomnienie. Tomek zdecydował się nawet umieścić jej słowa we wstępie do poświęconej Ariavowi książki.

Po spotkaniu podeszłam do Ariava, by się przedstawić. Witał się uprzejmie ze wszystkimi podchodzącymi do niego ludźmi, z taką samą grzecznością zaczął witać się również ze mną. Uścisnęłam jego dłoń i powiedziałam: „Jestem córką Nechamy Tec”. Było widać, jak bardzo wzruszył się na te słowa. Niespodziewanie obudziłam w nim wspomnienie sprzed prawie 70 lat, pamięć o innym świecie, z lat, które najprawdopodobniej zdawały się już nie należeć do jego życia; z czasu, kiedy

był biedny, kiedy tak wiele utracił, i gdy nie wiedział jeszcze, że na swojej drodze spotka i poślubi piękną Francuzkę, że będzie miał dwóch synów, że swój czas dzielić będzie między Londyn i Izrael, że zarobi dużo pieniędzy; z czasu, kiedy nie przypuszczał, że jego wychudzone po wojnie ciało będzie znów syte i zdrowe, a jego przenikliwe, inteligentne, niebieskie oczy będą kiedyś patrzeć na córkę tej nieśmiałej, pięknej dziewczyny, z którą się spotykał, o której wiedział tak niewiele, a która później została moją mamą.

Mógłby być nawet moim ojcem, jak Witek i ja mogliśmy być przyjaciółmi z jednej klasy. I może w jakimś równoległym świecie wszystko to się zdarzyło. On jest moim ojcem, ja i Witek chodzimy do tej samej klasy i jesteśmy przyjaciółmi, a wojny nie było. Jaka jestem w tej drugiej rzeczywistości? Czy nadal uwielbiam języki obce? Czy nadal mam kręcone włosy i jasne oczy? Czy jestem Żydówką? Czy jestem Polką? Czy ma to jakiegokolwiek znaczenie?

Proszę go o podpisanie książki, na co on mówi: „Ale ja jej nie napisałem”. Odpowiadam, że to nie ma znaczenia, bo książka i tak jest o nim. Wpisuje: „Drogi Nechamie...”, ale kiedy ma już złożyć autograf, przerywa pisanie i mówi:

– Znała mnie pod imieniem Henryk.

– A Pan znał ją jako Krysię.

Spogląda na mnie. Jego oczy są tak niebieskie, inteligentne i czule – jak oczy Witka, jak oczy mojego ojca. Spojrzenie ma smutne i pełne tęsknoty.

– Powinienem być napisać „Drogi Krysi”, nie Nechamie – mówi.

I gdy tak stoimy w ratuszu, gdzie odbywała się uroczystość, a zebrani goście zaczynają powoli wychodzić, żeby udać się na cmentarz, wtedy ja i polska synowa Ariava mówimy równocześnie, że może dopisać Krysię obok Nechamy, i on dopisuje to drugie imię. Potem rozmawiamy jeszcze przez chwilę. Ktoś robi nam wspólne zdjęcie.

Kiedy opowiadam później o tym spotkaniu mojej niemieckiej znajomej, Ulrike, ona komentuje to w ten sposób: „I nagle, w samym środku jakiegoś pustkowiec, przenosisz się w sam środek swojej własnej historii...”.

Po uroczystościach w ratuszu wszyscy jedziemy na cmentarz żydowski, a dzieci i wnuki Henryka odczytują wybraną przez nich modlitwę (a może to był wiersz?), zanim odmówią *kaddish* – modlitwę za zmarłych. Dominikanin, o. Tomasz Dostatni z Lublina, również odczytuje modlitwę. Henryk mówi, że każdy, kto czuje taką potrzebę, może zabrać głos. Potem pokazuje mi umieszczoną na odnowionej bramie cmentarnej tablicę, którą ufundował, i prosi mnie, bym zrobiła jej zdjęcie i pokazała mamie. Na tablicy widnieje napis: „Na tym cmentarzu żydowskim, wraz z moim bratem Abrahamem, zamordowanym później przez Niemców, oraz z innymi Żydami, którzy wówczas ocalili z pożogi, pochowałem mojego ojca Arie-Lejba Cygielmana, rozstrzelanego przez hitlerowców na placu przed bożnicą w Bełżycach wraz z innymi 149 Żydami 2 października 1942”.

Odmawianie *kaddish* właśnie w tym miejscu, na tym cmentarzu, w miasteczku, z którego – jak z większości miejscowości w Polsce – wymazano ślady żydowskiego świata; niespodziane spotkanie z przeszłością mojej matki i moją; katolicki ksiądz, który również odmawia tu modlitwę; przebywanie z Witkiem, Tomkiem i Asią, moimi przyjaciółmi z Bramy – jestem tym wszystkim wstrząśnięta i oszołomiona. Ale dziesięć lat po pierwszej wizycie w Polsce czuję się tutaj również bezpieczna i wreszcie jestem w stanie pozwolić sobie na płacz. Stawiam kilka niepewnych kroków, szukam Witka i Asi. Nadal tu są, na terenie cmentarza. Ze łzami w oczach wyciągam do nich ręce i mówię: „Gdzie są moi ludzie?”, wiedząc, że ich otwarte ramiona mnie przyjmą, a oni obejmują mnie i tak trzymają – w tym miejscu, w samym środku jakiegoś pustkowiec, w samym środku mojej własnej historii.

Przełożyła **Monika Metlerska-Colerick**



Mural dokumentalny nad rzeką Czechówką (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017.

Fot. Joanna Zętar (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

Na granicy

Stoimy. Dokumenty, pieczętki, sprawdzanie, czekanie. To nie ta, tamto nie to, tego brakuje. Pogranicznik patrzy na nas surowo. Czekanie, sprawdzanie, pieczętki, dokumenty. Jedziemy.

Jest rok 1992, dwa autokary wynajęte przez Teatr NN wiozą nas do Drohobycza. W jednym z nich Jerzy Ficowski rozmawia z Władysławem Panasem o zaginionym *Mesjaszu*, Stefan Chwin z Włodzimierzem Boleckim o relacjach Schulza z Leśmianem i Witkacym, Wojciech Chmurzyński opowiada Małgorzacie Kitowskiej o jedynym zachowanym obrazie namalowanym przez pisarza z Drohobycza, Jerzy Jarzębski próbuje dostrzec to, co widział autor *Sklepów cynamonowych*, kiedy patrzył w przyszłość. A może rozmawiają o tym, że zgłodnieli i dobrze byłoby zatrzymać się gdzieś na obiad. Jestem przejęta wyprawą i chociaż bardzo staram się zapamiętać z niej jak najwięcej, to przecież wiem, że nie tylko pamięć Doda nie sięga „w istocie poza chwilę i najbliższą aktualność”¹. Na szczęście mam ze sobą reporterski mikrofon. To on zapamiętuje szczekanie psa, które słychać, kiedy milczymy, stojąc nazajutrz na rogu Mickiewicza i Czackiego. Mija pięćdziesiąt lat od chwili, kiedy Bruno Schulz leżał w tym miejscu zastrzelony przez gestapowca Güntera. Tego dnia miał przekroczyć granicę i znaleźć schronienie, które przygotowała mu Zofia Nałkowska. Na chodniku nie ma jeszcze tablicy upamiętniającej śmierć pisarza. To my swoją obecnością przypominamy o tym mijającym nas mieszkańcom Drohobycza. Po południu Alfred Schreyer prowadzi nas do szkoły i pokazuje, gdzie stała ławka, na której siadał Bruno Schulz. Po zajęciach z prac technicznych lubił opowiadać uczniom bajki. O czym były, tego pan Alfred nie może sobie przypomnieć. Ale pamięta, że raz, w czasie wojny, uratował życie dlatego, że umiał zrobić stół, bo nauczył go tego w szkole Bruno Schulz. Późnym wieczorem do hotelowego pokoju wraca Agata Tuszyńska. Całe popołudnie zbierała materiały do książki *Kilka portretów z Polską w tle*². Słucham jej relacji o spotkaniach z Żydami, którzy ocalili z Holokautu, i wtedy chyba pierwszy raz myślę o tym, że opowiadanie historii to utrzymywanie przy życiu świata, któ-

rego dotyczą. „Jesteś pewna, że było tak, jak mówią? Że wszystko zapamiętali?” – pytam ją jeszcze przed snem. Ale Agata milczy. Przez następne ćwierć wieku czytam jej książki, w których to, co i jak się pamięta, ma wpływ na życie ich bohaterów.

Na zajęciach z warsztatu dziennikarza radiowego Aleksandra czyta swoją pracę o Jankielu, który postanowił pisać dziennik, żeby kiedyś jego syn wiedział, jak wyglądało życie ojca. Tego dnia, w którym zaczął notować, wypił na śniadanie kawę zbożową. Później poszedł do pracy, wrócił, modlił się, a na obiad była zupa ziemniaczana z pietruszką. Obiecał synowi, że jutro dłużej poczyta mu jego ulubioną książkę. Wieczorem zastanawiał się z żoną, czy Debora to dobre imię dla ich nienarodzonego jeszcze dziecka. Jeśli to będzie syn, nazwą go Aviram. „To był pierwszy i ostatni dzień, jaki udało się opisać Jankielowi – czyta Aleksandra. – W nocy Niemcy wtargnęli do ich mieszkania, zastrzelili chłopca, a małżonków zabrali do obozu pracy. Estera nie przeszła kontroli lekarskiej. Ponieważ była w ciąży, trafiła do komory gazowej. Jankiel został skierowany do pracy w polu. Przeżył cztery miesiące. Nikt nigdy nie przeczytał kartki z jego dziennika”. Kilka tygodni wcześniej Joanna Zętar oprowadziła moich studentów po Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”. Pokazała czterdzieści trzy tysiące papierowych teczek. Każda z nich przypisana jest do jednego z Żydów mieszkających przed wojną w Lublinie. W każdej jest to, co udało się na jego temat ustalić. Teczki mają różne grubości. Proszę studentów, żeby następnego dnia wrócili tu, wybrali jedną z teczek i spróbowali opowiedzieć, jak mógł wyglądać dzień mieszkańca żydowskiego miasta. Aleksandra sięgnęła po teczkę, która była pusta. Nikt nigdy nie dowie się, jak naprawdę wyglądało życie Jankiela.

„W Lublinie powstała wyrwa w przestrzeni miasta, będąca jednocześnie wyrwą w pamięci miasta, które o tym fragmencie swojej przestrzeni zapomniało. Fragment nie pasuje do reszty, nie pasuje do swojego otoczenia, jest tu zbyt pusto jak na lokalizację blisko ścisłego centrum. Jednak czasami pojawia się tu ślad pamięci. Pozornie przestrzeń nie wchodzi w dialog z wchodzącym w nią człowiekiem. Pozornie, bo jednak stale zadaje nam pytania. Tylko w jakim języku do nas mówi?” – pisze Joanna Zętar w szkicu poświęconym nieistniejącej już dziś w Lublinie ulicy Krawieckiej³. Stoję na moście między Bramą Grodzką a lubelskim zamkiem. Patrę na ścieżkę wydeptaną w miejscu, gdzie przed wojną biegła ulica Krawiecka. Z boku, po prawej, rośnie wierzba, która widziała zagładę żydowskiego miasta. Kobieta za moimi plecami rozmawia przez telefon i prosi córkę, żeby ta wyjęła z szafy wykrochmaloną pościel. Będą miały gości, trzeba przygotować pokój. „Na kolację zrobimy placki, kup ziemniaki” – słyszę. Odwracam się z nagłą potrzebą sprawdzenia, czy naprawdę słyszę rozmowę o mającej się odbyć tego dnia

kolacji, czy też udało mi się usłyszeć, jak na przyjazd gości szykuje latkes ze śmietaną gospodyni z ulicy Krawieckiej. „Nie zapomnij kupić ziemniaków” – kobieta przypomina o tym córce po raz drugi. Zanim skończą rozmowę, powtórzy to jeszcze raz, jakby chciała się upewnić, że ułomna pamięć nie zepsuje im wieczoru.

Babcia stawiała na stole chleb, który dziadek przynosił z piekarni za rogiem. Opowiadam Magdalenie Krasuskiej o secesyjnym, piętrowym żyrandolu, który wisiał nad stołem w moim rodzinnym domu. Będzie z tego historia do *Domu ze słów*, zbudowanego na stronie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”⁴. Na długich, szklanych soplach uczyliśmy się z siostrą liczyć. Ich dźwięk uspokajał, kiedy siedząc na ramionach dziadka, wygrywałyśmy na nich melodie. A kiedy nikt nie patrzył, wchodziłam na stół i udawałam, że mam na głowie koronę księżniczki z krainy lodu. „Ty miałaś hełm ufolodka – poprawia mnie siostra. – To ja miałam koronę”. Spieramy się, ale tylko przez chwilę, bo z pamięcią jeszcze nikt nie wygrał. Zamiast z nią walczyć, lepiej poruszyć nielicznymi ocalałymi soplami. Spróbować przypomnieć sobie nie tylko smak, ale i dźwięk skórki chleba pękającej przy krojeniu. Usłyszeć tykanie zegara, które próbuję odtworzyć w pamięci każdego dnia, bo wtedy mój świat ma rytm i porządek. Nie wiem, kto mieszkał przed nami w starej siedleckiej kamienicy, w której spędziłam dzieciństwo. I czyja historia zniknęła, kiedy zaraz po wojnie kilkuletni wtedy wujkowie bawili się szklanymi płytkami znalezionymi w piwnicy. Były brudne, więc starannie je wyczyścili. Ten sam los mógł spotkać szklane negatywy z kamienicy Rynek 4 na lubelskim Starym Mieście. Na szczęście były ukryte na strychu, a kiedy odnaleziono je kilka lat temu, trafiły w ręce, które znały ich wartość⁵.

Kiedy pisałam sztukę *Anioł za lodówką*, przedwojenne szklane negatywy z twarzami mieszkańców Lublina leżały jeszcze w kryjówce⁶. Dziś rozpoznaję na nich moich bohaterów: Sarę, Mame i Tate. Ich kuchnia – w tekście sztuki – jest także kuchnią rodziny Agaty. Żeby zmienić wymiar i czas, trzeba wsłuchać się w tykanie zegara, który czasem przyspiesza, a czasem zwalnia i jego wskazówki biegną w drugą stronę. Niekiedy się zatrzymują, a wtedy na dachu kamienicy ozywają kamienne potwory, z którymi walczy mały chłopiec. Dwa niszczące maskarony stojące na jednym z dachów przy lubelskim placu Zamkowym opisał w *Oku Cadyka*, wyjątkowym przewodniku po Lublinie, profesor Władysław Panas, który uczył, jak patrzeć, żeby widzieć także to, co jest niewidzialne⁷. To, co dzieje się na dachu kamienicy, w *Aniele za lodówką* widzą tylko kot i anioł. Mobilizują siły i ruszają na pomoc chłopcu. Wiedzą, że od tej walki zależy los nie tylko rodziny Agaty, ale może i całego świata. „Chodzi o takie oko, które słyszy, i o takie ucho, które widzi” – pisał Panas⁸. Chodzi o to, żeby nie zamykać oczu.

Siedzimy z Joanną Zętar w kawiarni na lubelskim Starym Mieście. Przyglądają nam się twarze ze szklanych negatywów, które wydrukowano i wstawiono w niektórych oknach zamiast szyb. My oglądamy je dodatkowo na ekranie laptopa stojącego obok filiżanek z kawą. Przetarcia i plamy na zdjęciach uniemożliwiają dostrzeżenie pełnego obrazu. Próbuje odtworzyć w wyobraźni brakujące szczegóły, tak jakby mogły one dopowiedzieć historię, której i tak nie znamy. Joanna mówi, że ktoś rozpoznał na jednym ze zdjęć swoją babcię. Może w takim razie pamięta też, jak odwiedzał ją przed laty. Jak siadał przy stole, na którym babcia kroili chleb, i słuchał bicia kuchennego zegara. A może zegar wisiał w przedpokoju, który zniknął z jego pamięci – ocalała kuchnia, bo tam zawsze było ciepło i stał stół, a na nim leżał chleb. A może to była chałka. Pamięć lubi zwodzić, mieszać, zastawiać pułapki, a czasem zamyka oczy i wtedy opowieść staje się niewidzialna, i znika na zawsze. Zastanawiam się, którędy szła do fotografa kobieta, którą widzę opartą o balustradę przed drzwiami mieszkania w kamienicy Rynek 4. Może tędy, gdzie stoi nasz kawiarniany stolik? A może przechodziła koło domu Widzącego z Lublina, cadyka, który umiał czytać przeszłość, przewidywać przyszłość i widzieć niewidzialne? Zdaniem profesora Panasa to na miejscu domu Widzącego wybudowano po wojnie kamienicę z dwoma maskaronami na dachu. Jeden z kamiennych potworów popękał i pokruszył się, prawie zniknął. Albo też którejś nocy odbyła się tam walka i chłopiec zwyciężył. Pomogli mu kot i anioł, który zgubił aureolę. Okazało się, że aby uratować mamę, tatę, Agatę, a może i resztę świata, aureola wcale nie była mu potrzebna. Wystarczyło, że zobaczył to, czego nie widzieli inni.

Siedzimy, pijemy kawę i patrzymy. Twarze, plamy, ślady, znaki. Patrzymy uważnie. Znaki, ślady, plamy, twarze. Patrzymy i próbujemy przekroczyć granicę widzialnego.

Przypisy

- ¹ B. Schulz, *Dodo*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 277.
- ² A. Tuszyńska, *Kilka portretów z Polską w tle*, Gdańsk 1993.
- ³ J. Zętar, *Narracje (nie)pamięci: ulica Krawiecka (2)*, www.blog.teatrnn.pl.
- ⁴ Zob. *Dom ze słów*, www.teatrnn.pl/domslow.
- ⁵ Zob. *Twarze nieistniejącego miasta – kolekcja szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4*, [w:] *Ikonografia Lublin*, www.teatrnn.pl/ikonografia/negatywy.
- ⁶ G. Lutosławska, *Anioł za lodówką*, Teatr Andersena, Lublin 2016 (reż. D. Arbaczewski).
- ⁷ W. Panas, *Okno Cadyka*, Lublin 2004.
- ⁸ Tamże, s. 19.

1



2



3



1. Rodzina, lata 30. XX w., Abram Zylberberg, skan negatywu z kolekcji odnalezionej w Lublinie przy Rynku 4 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
2. Dziewczynka (fotografia wykonana we wnętrzu kamienicy Rynek 4), lata 30. XX w., Abram Zylberberg, skan negatywu z kolekcji odnalezionej w Lublinie przy Rynku 4 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
3. Dziewczynki, lata 30. XX w., Abram Zylberberg, skan negatywu z kolekcji odnalezionej w Lublinie przy Rynku 4 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

4



5



6



4. Para, lata 30. XX w., Abram Zylberberg, skan negatywu z kolekcji odnalezionej w Lublinie przy Rynku 4 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

5. Fotograf (fotografia wykonana w Ogrodzie Saskim), lata 30. XX w., Abram Zylberberg, skan negatywu z kolekcji odnalezionej w Lublinie przy Rynku 4 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).

6. Chłopcy na balkonie, lata 30. XX w., Abram Zylberberg, skan negatywu z kolekcji odnalezionej w Lublinie przy Rynku 4 (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



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

Fotograf z poddasza

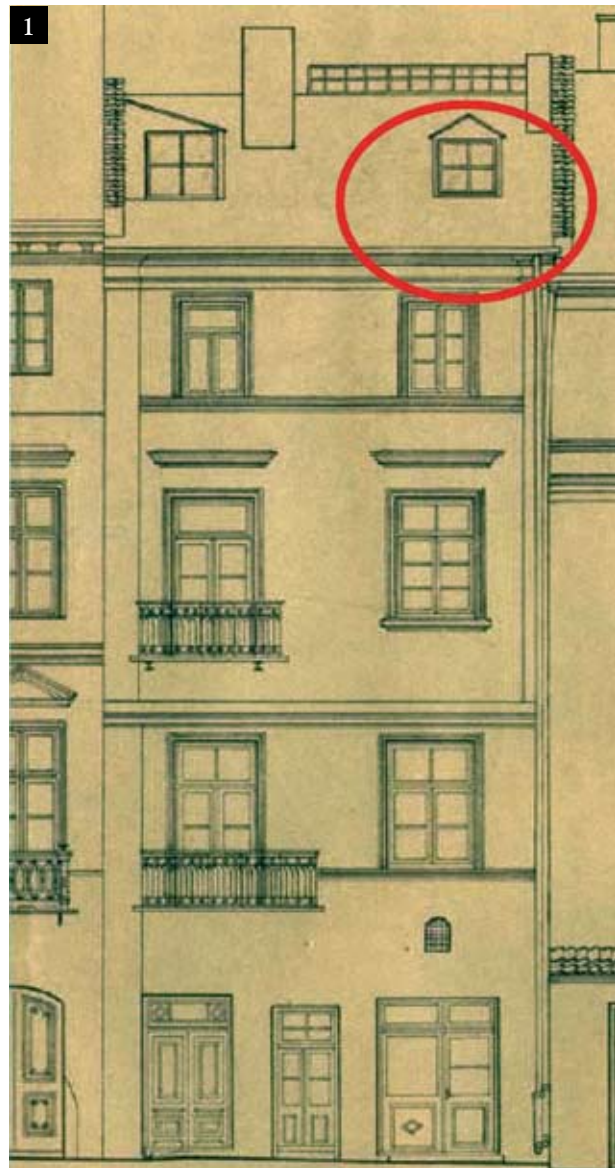
Zbiór szklanych negatywów odnalezionych
w kamienicy Rynek 4 w Lublinie
(próbą syntezy ustaleń)

Kamienica, w której odnaleziono negatywy, to jeden z budynków lokowanych wokół wytyczonego w XIV wieku lubelskiego rynku. Usytuowana jest w środkowej części jego północno-zachodniej pierzei. Była wielokrotnie przebudowywana i prawdopodobnie kryje w sobie jeszcze niejedną tajemnicę¹. Współczesna bryła budynku jest efektem przebudowy z końca XIX wieku, kiedy to kamienica uzyskała obecną wysokość, dzisiejszy podział na kondygnacje i kształt dachu (zmieniony dopiero podczas ostatniego remontu – w latach 2010–12).

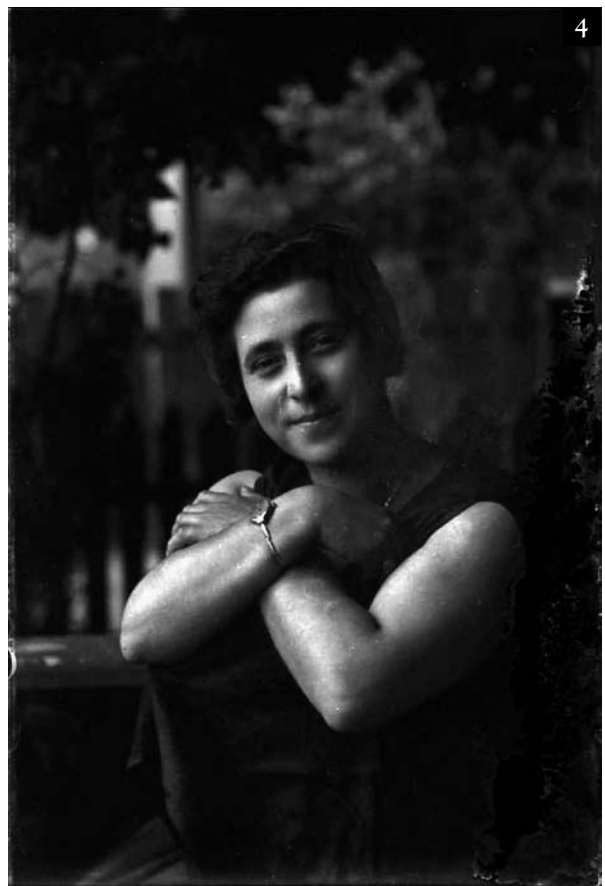
Pierwsze murowane zabudowania kamienicy pochodzą najpóźniej z wieku XV, jednak kondygnacja poddasza (w obecnej formie) powstała pod koniec XIX i szybko zamieszkali tam pierwsi lokatorzy². Ostatni większy remont (przed obecnie zakończonym) miał miejsce niedługo po II wojnie światowej, kiedy to zamknięto całkowicie dostęp do negatywów, poprzez dodanie ścianki izolowanej supremą, która jednocześnie stanowiła ścianę pomieszczenia od strony wschodniej. Od tego momentu do negatywów nie było żadnego dostępu, nie zostały więc odnalezione również w trakcie „wielkiego sprzątnania lubelskich poddaszy” w latach 70. XX wieku.

Negatywy odnalezione zostały zimą roku 2010 w trakcie porządkowania kamienicy przed remontem i prowadzenia badań architektonicznych (il. 1). Robotnicy – po zdjęciu wierzchnich warstw tynku poniżej okna lukarny – natknęli się w pierwszej kolejności na jedno pudełko, w którym znajdowało się sześć szklanych negatywów (zawierających fotografie żołnierzy w szpitalu wojskowym w Chełmie). Dopiero po kilku tygodniach – w trakcie usuwania warstw izolacyjnych ścianek działowych – ukazała się warstwa śmieci, spod której wyłoniły się szklane klisze negatywów, leżące zarówno luzem, jak i złożone w opakowaniach (il. 8).

Wydawało się, że odnaleziona kolekcja jest w fatalnym stanie. Miejsce złożenia negatywów było chyba najmniej korzystną lokalizacją w całej kamienicy. Leżały w nieogrzewanej części poddasza, stykały się bezpośrednio ze ścianą graniczną kamienicy Rynek 5, od zewnętrznych warunków atmosferycznych oddzielone były jedynie dachem wykonanym z blachy na deskowaniu pełnym. Zimą przebywały w temperaturze nawet poniżej -30 st. C. Latem – przy wysokich temperaturach, w połączeniu z operującym słońcem – temperatura w odgradzonej ścianką części poddasza mogła osiągać powyżej 50 st. C³. Wahania temperatury powodowały odkładanie się wilgoci na szklanej powierzchni negatywów, a nieszczelny dach sprawiał, że były zalewane w trakcie deszczu. Długotrwałe zawilgocenie lub zamakanie powodowane było dodatkowo przez topniejący śnieg i przez szron, który odkładał się po wewnętrznej stronie poszycia dachowego. Co prawda, lessowo-gruzowa polepa absorbowała część wody, nie przyczyniało się to jednak znacznie do zmniejszenia



1. Elewacja kamienicy Rynek 4, fragment rysunku inwentaryzacyjnego kamienic Rynku Starego Miasta w Lublinie, wykonanego przez inż. arch. Czesława Doria-Dernałowicza w roku 1936; na czerwono oznaczono miejsce odnalezienia negatywów (reprodukcja za: *Leksykon Lublin*, wityryna Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”: plik: teatrNN.pl/leksykon)



2. Fotografia trzech kobiet na klatce schodowej, zdjęcie jest wyraźne, dobrze naświetlone i skadowane (skan. K. Janus).
3. Kobieta sfotografowana na tle wejścia do mieszkania nr 7 (na drzwiach widoczna wizytówka J. Hubermana, na framudze po prawej – mezusa), po lewej stronie balustrada schodów prowadzących na poddasze, po prawej – tralki balustrady schodów prowadzących na niższą kondygnację (skan. K. Janus).
4. Jedna z niewielu fotografii, która została prawidłowo naświetlona (skan. K. Janus).



5. Częściowo wypłukany materiał światłoczuły (skan. K. Janus).

6. Zaaranżowana scena: mężczyzna pisze list do ukochanej; jako tło rozwieszona została mocno podniszczona kapa (skan. K. Janus).

7. Fotografia wychudzonego chłopca na noszach (skan. K. Janus).

wilgotności. Jedynym czynnikiem, który wpływał pozytywnie na stan negatywów, był brak dostępu światła.

Warunki, w jakich negatywy przebywały przez osiemdziesiąt lat, trudno uznać za korzystne. Brutalnie też potraktowano je w trakcie powojennego remontu. Mimo to przetrwały w zadziwiająco dobrym stanie.

Stan negatywów po odkryciu

Tylko część negatywów była zapakowana w pudełka, pozostałe leżały luzem, usypane w „stosik”. Najprawdopodobniej w trakcie powojennego remontu kamienicy robotnikom nie chciało się znosić na dół negatywów ważących w sumie około 200 kilogramów. Zapewne więc zostały zepchnięte w naroże poddasza, wraz ze wszystkimi zalegającymi w pobliżu śmieciami⁴.

Pudełka z negatywami w wielu przypadkach były sklezione zarówno ze sobą, jak i z zapakowanymi w nie negatywami, co powodowało spore problemy przy ich rozdzielaniu, a sam proces wymagał czasu i cierpliwości. Niektóre pudełka dawało się otworzyć bez kłopotu. W nich negatywy zwykle nie były posklejane. Pozostała część negatywów, nieulożona w pudełkach, znajdowała się w jeszcze gorszym stanie. Większość płyt była wypłukana, potłuczona lub posklejana w większych blokach po kilkanaście sztuk. Niektórych nie dało się oddzielić od siebie bez uszkodzenia materiału światłoczułego. Pośród negatywów oraz w ich bezpośrednim sąsiedztwie leżały przedmioty użytku codziennego – między innymi notesy, kenkarty, karty meldunkowe, ulotki, metalowe pojemniki, fragmenty ceramiki. W promieniu około 2 metrów znajdowały się również potłuczone fragmenty szkła (czasem z materiałem światłoczułym).

Negatywy zostały wyniesione z poddasza i złożone w suchym pomieszczeniu o stabilnych warunkach. Zebrano wszystkie negatywy w pudełkach, luzem oraz potłuczone fragmenty, które były rozrzucone na powierzchni strychu w promieniu kilku metrów. Zebrano również przedmioty, które znajdowały się w pobliżu negatywów lub były z nimi przemieszane.

W trakcie porządkowania udało się odzyskać około 2800 sztuk negatywów w różnym stanie zachowania. Niekorzystne warunki przechowywania sprawiły, że na części z nich widać – charakterystyczne, spowodowane długotrwałym zawilgoceniem – ślady wypłukiwania substancji światłoczułej (il. 5). Część, jak wspomniano wyżej, uległa posklejaniu – zarówno pomiędzy sobą, jak i z pudełkami. Większość jednak przysypana była polepą i śmieciami, co częściowo uniemożliwiało trwałe sklekanie się szklanych płytek, ale jednocześnie negatywnie wpływało na ich stan.

Negatywy zostały oczyszczone, rozdzielone (jeżeli było to możliwe) i zeskanowane⁵. Te, które nie mogły być oczyszczone w sposób niewymagający przeprowadzenia skomplikowanych, długotrwałych i bardzo kosztownych zabiegów konserwatorskich, zostały odłożone,

a następnie poddane konserwacji przez pracowników Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie, gdzie cała kolekcja została przekazana w depozyt przez właścicieli kamienicy Rynek 4⁶.

Znalezione negatywy były w różnych rozmiarach. Najwięcej z nich miało format 149 x 99 mm⁷. Na niektórych płytach fotograf wykonywał cztery zdjęcia, a następnie płyty przecinał, uzyskując mniejsze formaty standardowe lub tworząc formaty niestandardowe. W kolekcji znajdował się tylko jeden negatyw na błonie celuloidowej.

Rzeczy znalezione przy negatywach

W trakcie segregacji i oddzielania negatywów od śmieci udało się odnaleźć szereg przedmiotów użytku codziennego. Zostały one przeanalizowane pod względem możliwości identyfikacji autora zdjęć. Niestety, nie przyniosło to zadowalających rezultatów. Udało się jedynie stwierdzić podobieństwo charakteru pisma (wymagające zweryfikowania przez grafologa), którym sporządzono zapisy na jednym z pudełek po negatywach i w jednym z odnalezionych notesów. Ten niewielkich rozmiarów notes zawiera głównie zestawienia zakupów z poszczególnych dni tygodnia i prawdopodobnie wydatki (il. 12). Zanotowane kwoty dzienne zamykają się w wartościach kilkunastu tysięcy, a „dług” odnotowywany w notesie, zwiększał się stopniowo od wartości 8 na początkowych kartach, aż do wartości 300 na ostatniej jego stronie. W kilku miejscach pojawia się – bez żadnego odniesienia – cyfra 120. Możliwe, że notesik ten należał do osoby, która sporządziła notatki na pudełku po negatywach. Zapisy z notesu i pudełka łączą bowiem – poza zbliżonym charakterem pisma – pojawiające się w nich bardzo wysokie liczby, stanowiące w obu przypadkach wyniki sumowania kolejnych wartości.

Pośród rzeczy znalezionych przy negatywach był również notesik szkolny z roku 1930, podpisany „H. Arbajtmann, ucz. IV B”, a także karta meldunkowa Marianny Kosior z placu Bychawskiego 10, mocno zniszczona i nieczytelna okupacyjna kenkarta z pierwszą literą podpisu „W” (nieczytelne jest również zdjęcie na kenkarcie), niewykorzystane w całości kartki żywnościowe z 1940 oraz ulotka reklamowa Zakładu Fotograficznego „Wiktorja”, mieszczącego się przy ul. Krakowskie Przedmieście 51 m. 9 (il. 10, 11). Wraz z negatywami odnalezione zostały także dwie odbitki zdjęć. Jedno z nich – wykonane zapewne przez autora negatywów – przedstawia dwóch mężczyzn w parku (il. 15). Odręczny opis na odwrocie informuje między innymi: „kopiowane w 1913”. Druga fotografia – przedarta i zachowana w dwóch częściach – przedstawia starszego mężczyznę i oprawiona jest w kartonową ramkę. Być może widnieje na niej ktoś z rodziny fotografa lub – co równie prawdopodobne – miał on wykonać kopię zdjęcia i z jakichś powodów oryginał został u niego.

Żaden z tych dokumentów nie naprowadził na ślad osoby, która wykonała negatywy.

Gdzie mieszkał i kim był autor fotografii

Na materiały archiwalne, które mówią o fotografii zamieszkałym w kamienicy Rynek 4, natrafił – w roku 2015 – Jakub Chmielewski analizujący dokumentację miejską w ramach projektu „Lublin. 43 tysiące”, realizowanego przez Ośrodek „Brama Grodzka-Teatr NN”. Odnalezione dokumenty to lista ogólna mieszkańców kamienicy (datowana „15/VIII 1940”) oraz *Lista szczegółowa* dla lokalu nr 15 (opatrzona datą „10/8 1940”)⁸. Z informacji zawartych w *Liście szczegółowej* wynika, że roczny czynsz za mieszkanie wynosił 120 złotych, a głównym lokatorem był urodzony w 1883 roku Abram Zylberberg – „fotograf”, pozostający „bez pracy”⁹. Dodatkowo dowiadujemy się, że poza Zylberbergiem w lokalu mieszkało dwoje sublokatorów: Cywia Szajner i jej czteroletni syn, Mojżesz Szajner. W rubryce „źródła dochodu” przy nazwisku kobiety widnieje wpis: „bez zajęcia”, a w rubryce „wysokość miesięcznego czynszu podnajemcy” podano: „bezpłatnie”. Dokument podpisał własnoręcznie Abram Zylberberg.

Mieszkanie zajmowane przez Zylberberga składało się z dwóch części. Jedną z nich stanowiła izba mieszkalna o wysokości około 200 cm i powierzchni około 9 m², gdzie znajdowało się okno i niewielka kuchnia kaflowa. Część druga – bez okna – usytuowana była w poddaszu (pod skosem dachu). Miała powierzchnię około 6 m² i wysokość od 90 cm do 2 m. Tutaj prawdopodobnie znajdowała się „pracownia” fotografa, a na jej końcu „magazyn” negatywów¹⁰.

Wspomnianej wyżej ogólna lista mieszkańców kamienicy obejmuje 52 lokatorów zamieszkujących w 13 lokalach. Z tego dokumentu dowiadujemy się, że Zylberberg zalegał z opłatą czynszu za dwa lata¹¹. Dodatkowo na podstawie listy ogólnej można stwierdzić, że Mojżesz Szajner został wykreślony z listy mieszkańców, Abram i Cywia mieszkali więc być może tylko we dwoje. Nic nie wiadomo o łączącej ich relacji, nie wydaje się jednak, by byli rodziną. Na obu listach w rubryce „Stosunek do głównego lokatora” pojawia się adnotacja wskazująca, że kobieta była sublokatorką. Istnieje zatem prawdopodobieństwo, że została dokwaterowana do mieszkania zajmowanego przez Zylberberga ze względu jego zaległości w opłacaniu czynszu.

Abram Zylberberg urodził się w 1883 roku (nie w Lublinie). W dokumentach kamienicy Rynek 4 pojawia się w 1928. Wówczas jego zawód określono jako „stolarz”, choć wiele wskazuje na to, że w tamtym czasie od kilkunastu już lat parał się fotografią¹².

Przy porównywaniu charakteru pisma wpisów w formularzu *Listy szczegółowej* (w tym podpisu Zylberberga) z napisami na negatywach trudno dostrzec wy-

rażne cechy podobieństwa, warto jednak pamiętać, że pisanie na papierze znacznie różni się od techniki pisania na szkłe (il. 9, 13). Natomiast pomiędzy odręcznymi opisami na opakowaniach negatywów i notatkami znalezionymi wraz z negatywami podobieństwo jest już wyraźnie dostrzegalne. Czy pismo to należy do jednej osoby, będzie można stwierdzić dopiero po ekspertyzie grafologicznej.

Jest też inny obiecujący trop. Fotografie kontrastowane były za pomocą kokcyny, którą nanosiło się opuszkami palców na negatywy. W kolekcji z kamienicy Rynek 4 jest wiele negatywów, na których wyraźnie widać odciski palców pozostawione podczas rozjaśniania. Po przeprowadzeniu ekspertyzy daktyloskopijnej będzie można stwierdzić – między innymi – czy retuszy dokonała jedna osoba, czy też fotografów było kilku.

Być może z negatywów i rzeczy znalezionych wraz z nimi uda się w przyszłości pobrać próbki DNA i na tej podstawie uzyskane zostaną jakieś informacje o Zylberbergu.

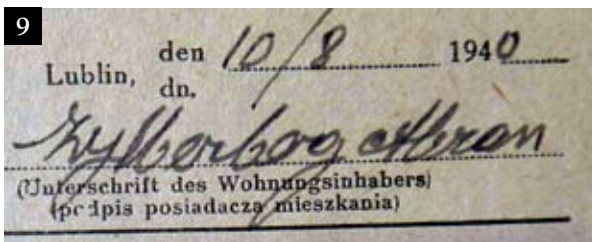
Nie wiemy, co działo się z nim po roku 1940. Czy znalazł się w getcie i podzielił los większości lubelskich Żydów? Czy może uciekł z Lublina i przetrwał okres okupacji hitlerowskiej? Poszukiwania śladów i wskazówek wciąż trwają.

Natomiast z relacji Mieczysławy Zych – która przed wojną mieszkała w kamienicy Rynek 10 – już dziś wiemy, że Abram Zylberberg był szczupły i niewysoki (170-175 cm). Miał niewielkie pejsy i kręcone włosy. Dobrze mówił po polsku. Często chodził z aparatem na statywie. Zwykle czekał na klientów na rynku, przy pomniku Kochanowskiego. Był wesołego usposobienia. Pracował w domu¹³.

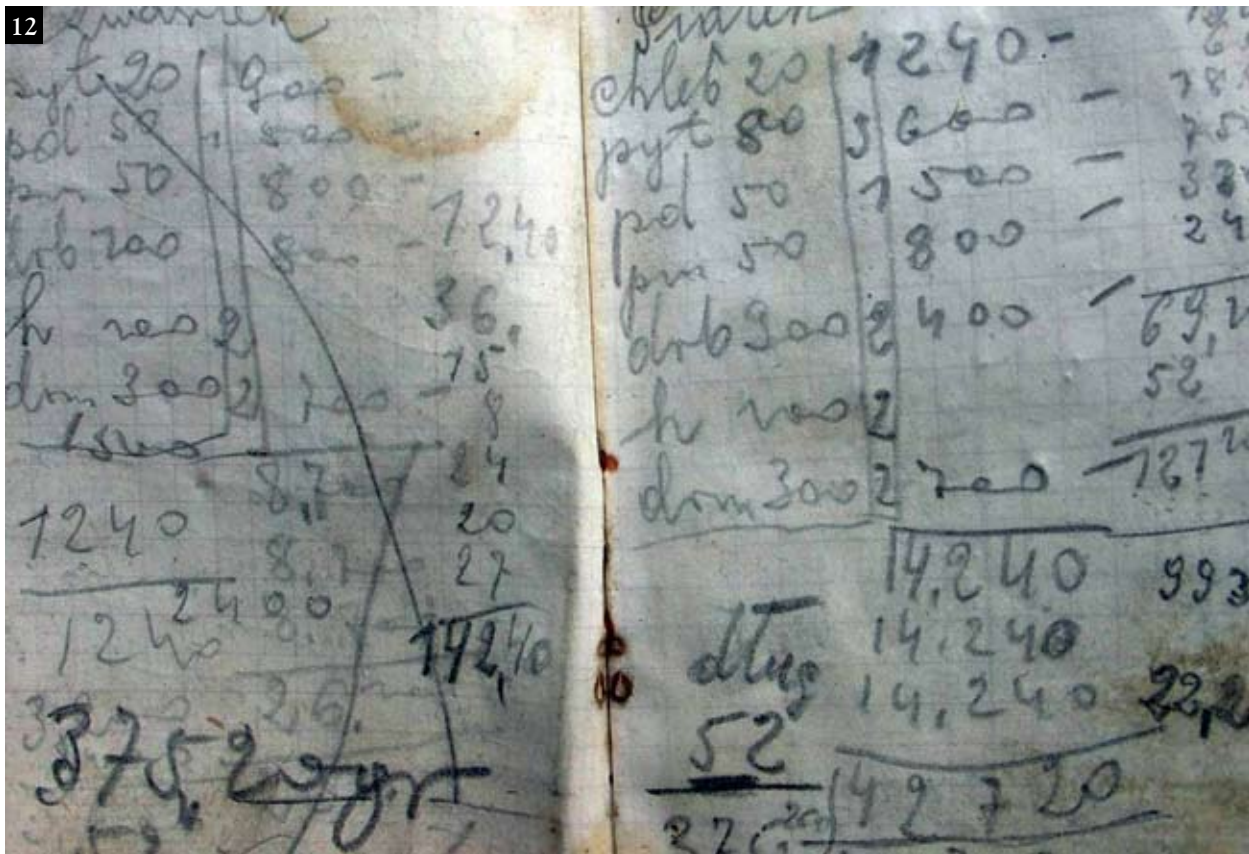
„Atelier”

Głównym miejscem jego pracy była kamienica Rynek 4. Tutaj – na najwyższym piętrze klatki schodowej – powstała znaczna część fotografii portretowych. Analiza obrazów utrwalonych na odnalezionych negatywach pozwala na precyzyjne określenie lokalizacji większości ujęć. Pomocne w tym względzie są – widoczne na zdjęciach – charakterystyczne elementy układu kondygnacji i wystroju kamienicy, jak choćby wzór namalowany od szablonu ponad lamperią, tralki balustrad, mezuza przy drzwiach mieszkania nr 7, czy pojawiająca się na nich (przypinana pinezkami) wizytówka z napisem: „Pracownia ubiorów męzkich / J. Huberman / Lublin / ul. Rynek Nr 4 m. 7” (il. 3).

Zmiany w wystroju wnętrza klatki schodowej wyraźnie pokazują, że fotograf wykorzystywał ją jako swoje „atelier” przez długi czas. Sprzyjał temu ogromny świetlik w dachu (il. 16). Tak dogodny dostęp do dużej ilości światła sprawiał, że było to najlepsze miejsce do robienia zdjęć nie tylko w samej kamienicy, ale i w jej okolicach.



8. Miejsce odnalezienia negatywów (fot. K. Janus, 2010).
 9. Odcisk palca osoby retuszującej zdjęcie (skan. K. Janus).
 10. Rzeczy znalezione wraz z negatywami: zeszyt z 1930 roku, opisany: „Notesik polski / H. Arbjatman / ucz. IV B”, w tle pudełko nakrywkowe opakowania negatywów (fot. K. Janus).
 11. Rzeczy znalezione wraz z negatywami: ulotka reklamowa Zakładu fotograficznego „Wiktorja” przy ul. Krakowskie Przedmieście 51 m. 9, w tle kenkarta Marianny Kosior i okupacyjne kartki żywnościowe (fot. K. Janus).



12. Fragment notesika znalezionej razem z negatywami (fot. K. Janus).
 13. Podpis Abrama Zylberberga (Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta Miasta Lublina 1939–1944, sygn. 365, k. 49).
 14. Fotografia z roku 1971 przedstawiająca najwyższą kondygnację klatki schodowej; widać wejście na poddasze, po lewej stronie drzwi mieszkania nr 9 (reprodukcja za: K. Gerłowska, *Dokumentacja naukowo-historyczna kamienicy przy ul. Rynek 4, Lublin 1972*, przechowywana w: Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lublinie, sygn. 3341).
 15. Fotografia znalezionej przy negatywach (fot. K. Janus).



16. Świetlik w dachu nad klatką schodową, istniejący do ostatniego remontu kamienicy (fot. K. Janus).

Autor odnalezionych negatywów najczęściej ustawił osoby fotografowane na tle drzwi mieszkania nr 7, a sporadycznie po stronie przeciwnej – przed drzwiami mieszkania nr 9 (il. 14). Miejsca nie było wiele i na zdjęciach zwykle widoczne są tralki lub schody. Stosunkowo często teatralizował kadr i aranżował przestrzeń, rozwieszając tło (zwykle była to podniszczona kapa lub koc) i stosując proste rekwizyty – stolik, krzesło, przybory do pisania etc. (il. 16).

„Ciemnia”

Pracownia fotograficzna mieściła się najprawdopodobniej w tej części mieszkania zajmowanego przez Zylberberga, która usytuowana była w poddaszu. Była wąskim pomieszczeniem – szerokim na 140 cm i długim na 4,2 m. W najwyższym punkcie liczyła 2 m wysokości, w najniższym – 90 cm. Prowadziło do niej wejście z pomieszczenia mieszkalnego, nie posiadała okna. Miała drewnianą posadzkę. Ściany wykonane były z desek lub materiału drewnopochodnego. Można założyć, że były też – podobnie jak sufit – w jakiś sposób izolowane, w przeciwnym razie w pracowni byłoby

– w zależności od pory roku – bardzo zimno lub bardzo gorąco¹⁴.

Wielkość pomieszczenia wystarczyłaby w zupełności na urządzenie ciemni. Czy jednak mieszkańca poddasza byłoby stać na drogi sprzęt i odczynniki? Być może więc Zylberberg – jeśli to on był fotografem – zdjęcia wywoływał i odbijał w zaprzyjaźnionej pracowni fotograficznej lub – czego nie można wykluczyć – w miejscu pracy.

Plenery

W kolekcji najwięcej jest fotografii portretowych. Wśród zachowanych negatywów nie ma zdjęć, których tematem jest wyłącznie pejzaż lub architektura (wyjątek stanowią zdjęcia grobów). Krajobraz najczęściej jest jedynie tłem dla pojedynczych osób lub grup ludzi.

Fotografie wykonane w plenerze robione były w różnych miejscowościach na terenie województwa lubelskiego. Na zdjęciach widać letników na wakacjach, kuracjuszy w uzdrowiskach, ludzi przy pracy, żołnierzy¹⁵. Są też zawody sportowe, uroczystości religijne, zabawy ludowe i wydarzenia rodzinne – wesela, chrzty, pogrzeby (trafiają się również fotografie funeralne – zdjęcia umarłych, nagrobków, ludzi stojących przy nagrobkach).

Wśród negatywów znajduje się również szereg fotografii wykonanych w trakcie wznoszenia jesiwy przy ul. Lubartowskiej w Lublinie. Fotograf był przy wmurowaniu kamienia węgielnego, dokumentował etapy budowy, sfotografował także moment oddania budynku do użytku. Przy okazji powstał ciekawy zbiór zdjęć przedstawiających ludzi – jeden z najcenniejszych w kolekcji.

Autor opisywał tylko nieliczne fotografie. Niektóre z tych opisów umożliwiają identyfikację miejsc wykonania zdjęcia lub – rzadziej – sfotografowanych osób. Jedynie kilka negatywów opatrzonych jest numerem, który przypomina numer katalogowy. Można więc wnosić, że są to negatywy wykonane w profesjonalnym zakładzie fotograficznym.

Datowanie

Na wspomnianej wyżej odbitce, znalezionej wraz z negatywami, widnieje data 1913 (il. 15). Najwcześniejsza data na negatywie to rok 1918. Najpóźniejsza – 1934. Nie oznacza to oczywiście, że negatywy nie powstawały też wcześniej i później. Być może jednym z ostatnich jest zdjęcie wychudzonego chłopca leżącego na noszach (il. 16). W kolekcji znajduje się kilka fotografii osób chorych, ale ta przywodzi na myśl scenę z getta. Tło zdjęcia jest w znacznej części podmalowane, może więc – po usunięciu retuszu naniesionego przez autora – uda się kiedyś zidentyfikować przynajmniej otoczenie, w którym chłopiec się znajdował.

Jeśli fotograf z poddasza rozpoczął robienie zdjęć około roku 1913, a jego działalność trwała do początku

lat 40., to parał się fotografią przez co najmniej 28 lat. Nie wiemy, czy odnaleziony zbiór negatywów obejmuje wszystkie zrobione w tym czasie zdjęcia, ale gdyby tak było, to można przyjąć, że wykonywał – średnio – najwyżej kilkanaście fotografii miesięcznie. Zbyt mało, by się z tego zajęcia utrzymać. Nie jest jednak wykluczone, że w pewnym okresie życia fotografowanie było jego stałym źródłem dochodu.

Podsumowanie

Najprawdopodobniej udało się ustalić tożsamość autora fotografii znalezionych w kamienicy przy ulicy Rynek 4 w Lublinie. Dużo wskazuje na to, że był nim Abram Zylberberg – polski Żyd, urodzony w roku 1883. Nie wiemy, co działo się z nim po roku 1940. Nie wiadomo też, gdzie uczył się fotografowania, choć można domniemywać, że przez jakiś czas pracował w zakładzie fotograficznym.

Kolekcja liczy około 2800 szklanych negatywów. Nie wszystkie wykonywał jeden autor. Przynajmniej kilka z nich powstało w profesjonalnym studiu. Część negatywów uległa znacznemu uszkodzeniu. Wiele jest prześwietlonych, choć są też takie, którym byłoby trudno coś zarzucić (il. 2, 4). Do poprawy jakości tych gorzej wykonanych fotograf stosował retusz za pomocą czarnej kredki lub ołówka oraz czerwonej kokcyny, nakładanej palcami. Dzięki temu na szklanych kliszach pozostały dobrze utrwalone odciski palców.

Abram Zylberberg był fotografem, który nie posiadał zarejestrowanego zakładu. Pracował w domu, gdzie na niewielkiej powierzchni miał zarówno pomieszczenie mieszkalne, jak i ciemnię. Nie było osobą zamożną. Koszt sprzętu fotograficznego, szklanych klisz i odczynników był zbyt wysoki, by fotografowanie mogło stanowić wyłącznie jego hobby. Niewątpliwie wykonywał zdjęcia dla zarobku, choć zapewne tylko dorabiał w ten sposób i nie było to podstawowe źródło jego utrzymania.

Obecnie jego kolekcja szklanych negatywów znajduje się w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, gdzie przekazana została przez właścicieli kamienicy Rynek 4 w depozyt. Negatywy poddano konserwacji i zabezpieczeniu przed dalszym niszczeniem, a większość z nich została zeskanowana i opublikowana przez Bramę w dedykowanej im witrynie *Twarze nieistniejącego miasta*¹⁶.

Przypisy

- ¹ Jak choćby – mający miejsce w XVII wieku – spór między sąsiadami, który adwersarze próbowali rozwiązać, strzelając do siebie z katapulty (relacja K. Gerłowskiej).
- ² T. Stankiewicz, K. Janus, *Badania architektoniczne kamienicy przy ul. Rynek 4 w Lublinie*, Lublin 2010, s. 6.
- ³ Roczna różnica temperatur mogła więc wynosić nawet 90°C.

- ⁴ Robotnicy dokonali tego najprawdopodobniej za pomocą łopat lub podobnych narzędzi, na co wskazuje stan części negatywów.
- ⁵ Czynności te zajęły około 3 miesięcy.
- ⁶ Negatywy wymagające wysokospecjalistycznych działań przy ich oczyszczaniu i rozklejaniu stanowią około 2–3% całości znaleziska.
- ⁷ Zestawienie formatów najczęściej pojawiających się w kolekcji: 178 x 128 mm – około 150 sztuk; 164 x 118 mm – około 300 sztuk; 149 x 99 mm – około 1200 sztuk; 129 x 89 mm – około 250 sztuk; 119 x 89 mm – około 50 sztuk; 99 x 74 mm – około 150 sztuk.
- ⁸ Archiwum Państwowe w Lublinie, *Akta Miasta Lublina 1939-1944*, sygn. 365, k. 37, 49.
- ⁹ W kamienicy Rynek 4 roczne komorne w wysokości 120 złotych płacili lokatorzy dwóch – usytuowanych na poddaszu – mieszkań o bardzo zbliżonych powierzchniach. Były to lokale nr 14 i nr 15, do którego przylegało miejsce znalezienia negatywów.
- ¹⁰ Zamieszkanie trzech osób na tak niewielkiej powierzchni było w czasie wojny raczej standardem, nie jest jednak pewne, czy Cywia Szajner rzeczywiście mieszkała z Zylberbergiem. Warto jednak dodać, że w drugim mieszkaniu na poddaszu (lokal nr 14), które miało podobną powierzchnię i pobierano za nie taki sam czynsz (120 złotych) mieszkała wówczas rodzina sześciu osobowa.
- ¹¹ Część tego długu pochodzi więc jeszcze sprzed wybuchu wojny, co – pośrednio – może wskazywać, że Zylberberg nie miał zbyt wielu zleceń fotograficznych. Zaległości w komornym – jednak nie większe niż za 12 miesięcy – mieli jeszcze lokatorzy trzech innych (najmniejszych) lokali w kamienicy.
- ¹² Informacja za: *Lista płatników składek na Gminę Wyznaniową Żydowską w Lublinie z 1928 roku*, Archiwum Państwowe w Lublinie, zespół nr 403: Urząd Wojewódzki Lubelski, Wydział Społeczno-Polityczny, sygn. 800, s. 760 (informacja pochodzi od Joanny Zętar z Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”). W roku 2015 prywatna osoba przekazała Ośrodkowi fotografię z początku lat 30. XX wieku, z pieczętką: „Prac. fotograficzna / LUBELSKA / Lublin, Rynek 4”. Nie wiadomo, czy istnienie tej pracowni ma jakiś związek z fotograficzną działalnością Zylberberga. Jak dotąd nie udało się też ustalić, czy był on pracownikiem (stałym lub dorywczym) Zakładu Fotograficznego „Wiktorja”, którego ulotka reklamowa została znaleziona wraz z negatywami.
- ¹³ Relację udostępniła Agnieszka Dybek (dziennikarka lubelska, obecnie związana z „Dziennikiem Wschodnim”).
- ¹⁴ Podczas ostatniego remontu, w trakcie usuwania izolacji dachu (była nią polepa z trocinami), odsłonięto myśie gniazdo z fragmentami pociętych przez gryzonie banknotów austriackich.
- ¹⁵ Udało się zidentyfikować między innymi zabudowania dawnego szpitala wojskowego w Chełmie (dzięki bardzo charakterystycznej snyderce, która przetrwała do dziś).
- ¹⁶ Witryna jest częścią prowadzonego przez Bramę portalu *Ikonografia Lublin* (vide: teatrnn.pl/ikonografia/negatywy).

Wchodząc do tego budynku prosto z ulicy, idąc jego krętymi korytarzami, w górę, w górę, w dół, w górę, po stromych, wąskich schodach, skręcając i mijając pomieszczenia o kubistycznych kształtach, jak z dekoracji do filmu *Gabinet doktora Caligari* („świat pochyłych ścian, krzywych kominów, konwulsyjnie skręconych korytarzy i drzwi, które otwierają się w ciemność”), trafia się do sali nad Bramą.

Przechodząc obok któregoś okna, zobaczyć można strome dachy domów, kominy i anteny podobne do wielkich owadów – wszystko to sprawia, że wchodzimy do jakiejś innej rzeczywistości, do jakiegoś innego miasta – zagubionego w zapomnianej Schulzowskiej odnodze czasu, do której prowadzi właśnie ta Brama, opleciona w swoje własne sny i majaki.

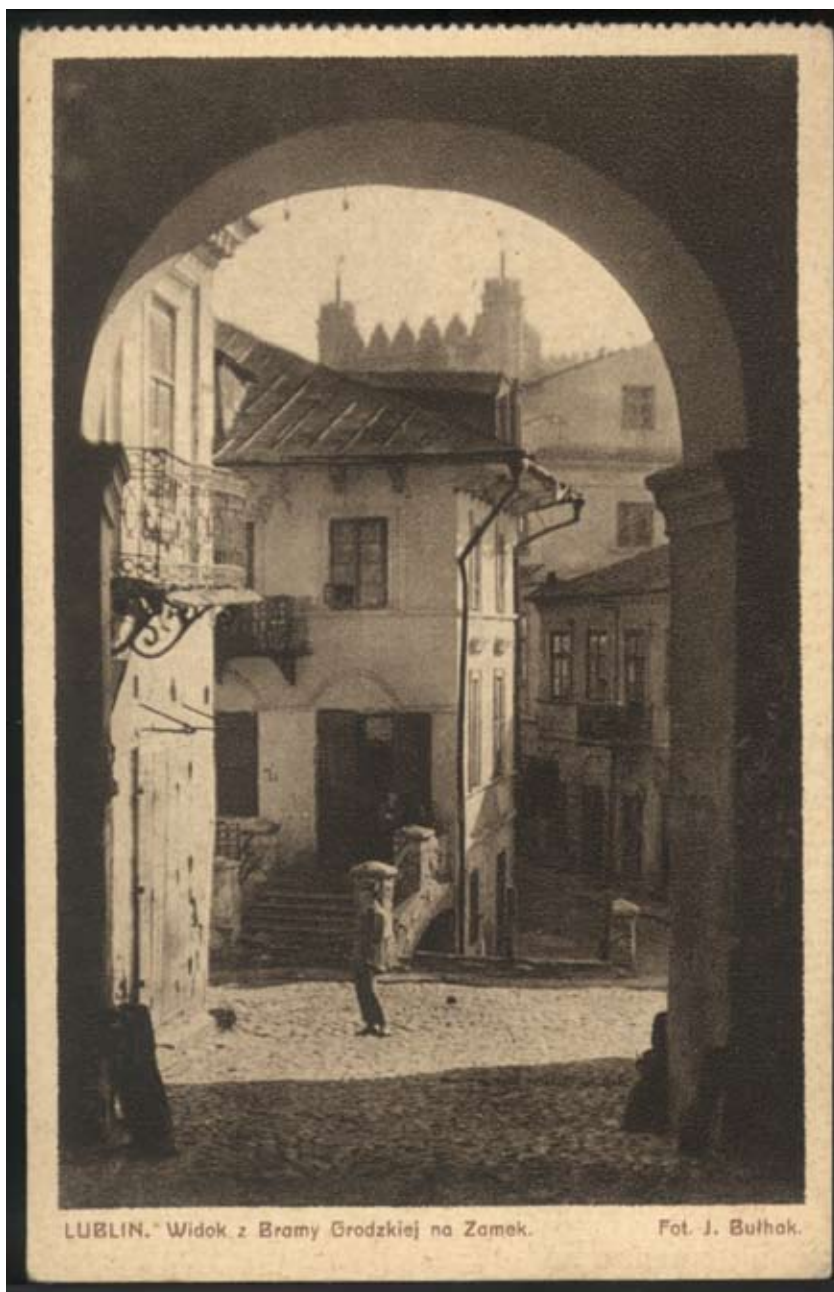
A nocą, nad tym miejscem, nieśmiertelny księżyc, boskie oko wpatrzone w to Miasto, w tę Bramę. Taka migawka niebiańskiego aparatu fotograficznego, otwarta na chwilę, na moment, zanim znów zatrzaśnie się i wróci zimna ciemność.

Wobec milczących ścian

Tak bardzo chciałbym wierzyć, że pozostanie jakaś boska fotografia na dowód tego, że byliśmy w tej Bramie, w tej sali, i wobec jej milczących ścian szukaliśmy magicznych gestów, słów i obrazów, z których czasami rodził się Teatr.



Brama Grodzka (widok od strony Starego Miasta), 1940, Max Kinberger, fotografia (ze zbiorów Deutsches Historisches Museum w Berlinie). Fragment.



NN

Nomen Nescio

Nomen nescio – imienia nie znam. Wtopić się w swoje dzieło, wtulić się w jego ciepło i istnieć tylko poprzez nie. Zakryć twarz czarnym welonem. Odejść na spotkanie Ciemności bez obaw i strachu, zostawiając swój Teatr odbity w czyichś uważnych oczach. Zostawiając swój ślad.



1. Lublin – przez Bramę Grodzką, ok. 1939, Tadeusz Przykowski, pocztówka (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
2. Brama Grodzka (widok od strony Starego Miasta), 1940. Fot. Max Kinberger, (ze zbiorów Deutches Historisches Museum w Berlinie).
3. Brama Grodzka (widok od strony dzielnicy żydowskiej), ok. 1942, autor nieznany, fotografia (ze zbiorów Symchy Wajsa, cyfrowa kopia w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).
4. Brama Grodzka (widok od strony Starego Miasta), ok. 1953, Edward Hartwig, negatyw celuloidowy (ze zbiorów Ewy Hartwig-Fijałkowskiej, negatyw w archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”).



Julia Hartwig
Koleżanki

Głos łacinniczki był jakby trochę ostrzejszy,
kiedy się do nich zwracała.
(Nigdy po imieniu.)
Miriam była zawsze doskonale przygotowana,
Reginka słabsza, ale poprawna.
Trzymały się razem
i razem wychodziły z klasy przed lekcją religii.

Ostatni raz spotkałyśmy się niespodziewanie u wylotu Lubartowskiej,
na granicy świeżo utworzonego getta.
Stały tam onieśmiałe jakby przydarzyło im się coś wstydliwego.

Co mówią autografy *Romantyczności*?

W materiałach filomatów zachowały się dwa niedatowane, zapisane ręką Mickiewicza dokumenty zawierające wiersze zatytułowane *Romantyczność*. Jeden bez skreśleń z kilkoma poprawkami, obecnie przechowywany jest w Bibliotece KUL, rkp 728, k. 1–2. Drugi mocno pokreślony, zawierający wiele dopisków i uzupełnień, zwłaszcza w końcowej partii, znajduje się w Wilnie w Bibliotece Instytutu Litewskiej Literatury i Folkloru, sygn. F. I. 3703. Na pierwszy rzut oka można by uznać, że są dwiema wersjami jednego wiersza, opublikowanego w jeszcze innym kształcie w pierwszym tomie *Poezji*. Ten problem w tekstologii mickiewiczowskiej został szczegółowo opisany i zinterpretowany, najpełniej przez Czesława Zgorzelskiego w *Uwagach edytorskich* do pierwszego tomu *Dzieł wszystkich*¹. Czy wobec tego jest sens, żeby do niego wracać? Tak, jeśli odrzucić wszystkie dotychczasowe ustalenia i popatrzeć na wszystkie trzy teksty z innej zupełnie perspektywy. Z całą pewnością warto zastanowić się, o jaką twórczą sytuację chodzi.

Z premedytacją w stosunku do tych autografów nie używam określeń bruliony, pierwsze rzuty, warianty *Romantyczności*, żeby nie rozstrzygać z góry, z czym mamy do czynienia. W obu przypadkach wiersze są elementem dłuższej wypowiedzi, po nich jest jeszcze dopisek adresowany do konkretnej osoby, do Tomasza Zana, a w autografie przechowywanym w Bibliotece KUL dalej następuje dopisek „Do Jeża”, przekład *Olympii* Pindara i skierowany do Józefa Jeżowskiego komentarz do tłumaczenia. O chronologię tych dokumentów spierano się od momentu ich odkrycia, dziś przyjmuje się kolejność odwrotną niż na początku wieku XX, czyli wedle współczesnego stanu wiedzy Pindar znalazł się w autografie pierwszym, rękopis litewski traktowany jest jako drugi. Wszystkie ustalenia poczyniono na podstawie hipotez, żadnego nie wspierają bezsporne argumenty.

Dokumenty te jako pierwszy opublikował Józef Kallenbach w 1910 roku i od razu zakwalifikował je jako listy, ustalając kolejność i przypuszczalną datę napisania: „w styczniu 1821”² na podstawie wzmianki w liście

do Jeżowskiego pisany około 10/22 stycznia 1821: „Napisałem kilkanaście wierszy *Romantyczność*. Teraz nie mogę przepisać”³. „Kilkanaście” daje podstawy do tworzenia hipotez, że była to pierwsza, znacznie krótsza, dziś nieznaną wersją słynnego wiersza. W rękopiśmie skierowanym kolejno „Do Tomasza” i „Do Jeża”, drukowanym przez Kallenbacha jako drugi, edytor opuścił przekład Pindara⁴, zwrotki skreślone w drugim dokumencie (wydrukowanym na pierwszym miejscu) zamieścił w komentarzu. Opublikował również podobiznę pokreślonego tekstu, retuszując znajdujący się pod ostatnią zwrotką ołówkowy dopisek „Ręką J. Czeczota” (a może po prostu jeszcze wtedy go tam nie było; nie wiemy, kto i kiedy go dodał). Podobiznę bez tego dopisku zamieszczono także w *Archiwum filomatów* i w tej edycji na podstawie dni funkcjonowania poczty między Kownem a Wilnem zaproponowano dokładne daty napisania dokumentów, zachowując ich kolejność zaproponowaną przez Kallenbacha: 13/25 oraz 15/27 stycznia 1821 oraz sugerując, że tekst pokreślony jest brulionem wiersza, który w następnym dokumencie został przepisany na czysto, nie został więc wysłany⁵. Przy takim założeniu nie wiadomo, skąd wzięłby się w nim dopisek Czeczota. Pigoń dowodził, że kolejność powinna być odwrotna, toteż w edycjach przez siebie przygotowywanych zmienia ją – czysty autograf jest tu zamieszczony jako pierwszy, autograf pokreślony jako drugi, przedstawiono więc również przypisane im daty. Ten sam układ powtarza wydanie rocznicowe. Fotokopie obu dokumentów, w takiej kolejności jak w wydaniach Pigoń, zamieszczono w *Wierszach Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*⁶, ale transliterowano tylko wiersze, pomijając prozatorskie dopiski i oddzielając *Romantyczność* od Pindara.

Porządkowanie rękopisów według przyjętych z góry konwencji gatunkowych uruchamia lawinę hipotez, narzuca sposób lektury i dzieli jeden spójny tekst na dwa odrębne gatunki. W tym przypadku nie ma żadnych formalnych wyznaczników listu, można mówić raczej o notatkach skierowanych do przyjaciół w bardzo konkretnym celu, najpewniej w jednym czasie, w oczekiwaniu na uwagi i komentarze. Jedna z nich była przeznaczona dla pojedynczego czytelnika, druga dla grona przyjaciół. Te dwa autografy zostały jednak potraktowane przez późniejszych badaczy jako listy. Wtedy problemem podstawowym staje się ustalenie kolejności napisania, daty i sposobu wysłania, a także wyjaśnienie powodu, dla którego Mickiewicz niemal dosłownie powtórzył ten sam dopisek do Zana.

W zależności od przyjętych założeń edytor skreślone dopiski umieszcza w tekście głównym lub w przypisach, zawsze wyodrębnia się dopisek Czeczota. Kiedy publikuje się podobizny autografu, liczą się tylko wiersze. Kiedy wykorzystuje się je przy opracowywaniu naukowego wydania wierszy, służą jako materiał pomagający rekonstruować genezę *Romantyczności*. Two-

rzy się wówczas stemmę, próbując ustalić zależność wszystkich trzech znanych wersji wiersza i zakłada się hipotetyczne istnienie czegoś, co poprzedziło autografy, jakie dziś znamy (np. pierwsza wersja, o której mowa w cytowanym liście do Jeżowskiego), i czegoś następnego, co powstało pomiędzy tymi autografami a drukiem. Rekonstruowana geneza tekstu odwołuje się więc do jakichś wersji niepotwierdzonych żadnym dokumentem i z nieciągłych przekazów próbuje odtworzyć hipotetyczny, w miarę ciągły proces twórczy. Ustalenia poprzedników zebrał i skomentował Czesław Zgorzelski, on też wyodrębnił pięć etapów powstawania ostatecznego tekstu wiersza, rekonstruując proces myślowy i emocjonalny poety. Dla mojego problemu istotny w jego rekonstrukcji jest etap czwarty. Zgorzelski twierdzi:

Zapewne wtedy dopiero – chyba jeszcze w styczniu lub w lutym – podjął Mickiewicz następną z kolei próbę poprawienia ballady; może wprowadzając zmiany kierował się także – w jakiejś mierze – uwagami przyjaciół z Wilna. Wolno przypuszczać, że ten etap pracy poety nad tekstem reprezentują poprawki naniesione ostro zatemperowanym piórem na pierwotnym tekście A₂⁷.

Zofia Stefanowska nie podważyła tego, że mamy do czynienia z listami, ale kilka lat przed opublikowaniem edycji Zgorzelskiego, w referacie wygłoszonym w IBL-u w 1966 roku zwróciła uwagę na bardzo ważny problem, nie podejmowany przez późniejszych badaczy, a w istotny sposób odwracający kierunek myślenia. Stefanowska pisała:

Oba autografy *Romantyczności* nie są datowane: ich kolejność stanowi zagadkę filologiczną, której w sposób zadowalający rozwiązać się nie da. Komplikuje to normalne postępowanie badawcze, zgodnie z którym uporządkowane chronologicznie redakcje traktuje się jako świadectwa stopniowego doskonalenia tekstu. Wiadomo jednak, że oba autografy powstały w przeciągu kilku dni. Proponuję więc odczytać rękopiśmienne redakcje przedostatniej zwrotki synchronicznie: jako dokument alternatywnych rozwiązań zasadniczej kwestii utworu⁸.

Kiedy wczesne dokumenty rękopiśmienne komentuje się z perspektywy finału, jakim jest *Romantyczność* opublikowana w I tomie *Poezji*, pomija się ich istotne cechy własne. Jeśli zrezygnować z podejmowanych dotąd przez badaczy dociekań i przypuszczeń, można pytać inaczej, zaczynając od kwestii elementarnej – jak czytać ten rodzaj dokumentu. I od odpowiedzi najprostszej – trzeba czytać te autografy w całości i w kontekście, nie uzupełniając hipotezami miejsc niedopowiedzianych, nie wyodrębniając poszczegól-

nych elementów i respektując reguły spójności. Wtedy nieistotne okaże się precyzyjne ustalenie dat przekazania notatek kolegom. Ramy graniczne albo może nie tyle graniczne, co wskazujące na przybliżony czas akcji, wynikają z innych listów. Trzeba zacząć od przytoczonej wyżej pierwszej wzmianki o pisaniu *Romantyczności*, później jest odpowiedź Jeżowskiego na ten list, datowana 17/29 stycznia: „Że wiersze piszesz, dobrze; że kaszlesz, niedobrze”. Kolejne zdanie odnosi się już do dokumentu, w którym znalazło się tłumaczenie Pindara (dziś atg₁), ale też i do jakiegoś nieznanego listu lub spotkania: „Uwagi nad twoimi wierszami później nastąpią. Winszuję, że się bierzesz do *Kartofli*, a bardziej jeszcze, że się bierzesz do *Demostenesa*”⁹. Do tej samej sytuacji nawiązuje Franciszek Malewski w liście pisanym 19/31 stycznia: „*Romantyczność* nic by cierpieć nie powinna na *Demostenesie* i *Kartofli*. Ja bym przynajmniej bardzo się za to gniewał”¹⁰. Z tych wzmianek wynika, że praca nad wierszem trwa i koledzy w niej uczestniczą, więcej, traktują ją jako coś ważnego i dla nich.

W dokumencie skierowanym do dwu przyjaciół – Zana i Jeżowskiego – oda Pindara stanowi rodzaj ironicznego autokomentarza do *Romantyczności*. Przetłumaczony fragment kończy czterowiersz demaskujący złudny kunszt pięknej mowy: „O niesłychane cuda, / Tak śmiertelnej mowy treści / Nad prawdę umie obłuda / Kraśnymi oplątać wieści”¹¹. Dołączając Pindara, poeta wprowadza więc sytuację odwrotną do tej, którą opisuje w swoim wierszu, nie opowiada się po żadnej stronie, raczej relacjonuje wydarzenie. Pomijanym zwykle, a przecież ogromnie ważnym elementem, jest dołączony do *Romantyczności* rodzaj instrukcji wykonawczej skierowanej do Zana, powtórzonej w nieco zmienionym brzmieniu w obu notatkach. Mickiewicz dwukrotnie, za każdym razem trochę innymi słowami, w zapisce przeznaczonej dla wielu czytelników bardziej stanowczo, instruuje:

posyłam tobie ten urywek. Wiele on zależeć będzie na deklamacji; zdaje się, że ty najwłaściwiej wydać ją potrafisz. Od tego wiersza Ty żeś to w nocy aż do końca mowy deklamuj tonem drzemiącym, jak owo prorocstwo u Jeża. Napisz także krytykę i spytaj się, co inni o tym myślą¹².

Deklamacja jest więc traktowana jako integralna część wiersza, bez niej, a przynajmniej bez wskazówek jak czytać, te rękopisy są niepełne. To po pierwsze. Po drugie – deklamacja zakłada głośne czytanie w grupie, staje się jakimś ogniwem sytuacji towarzyskiej. Autor notatki spodziewa się reakcji słuchaczy.

Mickiewicz wysyłał kolegom wszystko, co napisał. Liczył się z ich zdaniem, czasem uwzględniał uwagi albo wprowadzał poprawki, korzystając z ich rad. Wystarczy uważnie prześledzić wymianę listów z Czeczotem w sprawie korekt IV części *Dziadów*. Z innych listów

i innych dokumentów znana jest sytuacja wzajemnego poprawiania przesyłanych sobie próbek wierszy i wspólne rymowanie, odpowiadanie wierszykiem na wierszyk. Cztery miesiące wcześniej przeplatany rymowankami list do Zana pisali wspólnie Mickiewicz, Wawrzyniec Puttkamer i Józef Wereszczaka. Także i tym razem wydawcy listów Mickiewicza wyodrębnili dopiski kolegów i umieścili je w komentarzu, niszcząc integralność dokumentu i zamazując formułę zabawy towarzyskiej¹³. Podobnie rzecz ma się z tworzonymi wspólnie jambami – we wszystkich publikacjach fragmenty uznane za Mickiewiczowskie drukuje się oddzielnie.

W przypadku *Romantyczności* nie chodzi już o zabawę. Nie ma jednak powodu zakładać, że tym razem było inaczej, że koledzy nie włączyli się w szukanie najlepszych formuł wyrażających wspólne myślenie. Nie ma też dowodów, które pozwoliłyby stwierdzić, czy ich uwagi zostały odesłane Mickiewiczowi, czy powstały podczas któregoś ze spotkań. Na pokreślonym autografie rozpoznano jedną zwrotkę wpisaną ręką Czeczota. Charakter pisma strof wpisanych między kolumnami wiersza odbiega od pisma głównej kolumny. Nie potrafię stwierdzić, czy jest tak dlatego, że pisała je inna ręka, czy dlatego, że Mickiewicz wprowadzał te próbki pospiesznie, pod dyktando przyjaciół. Zgorzelski nie miał tu wątpliwości:

Blіsze wejrzenie w zapis poprawek w A₂ przekonuje, że dokonano je nieco innym piemem; w porównaniu z tekstem w kolumnie głównej wszystkie zmiany zanotowano nieco drobniejszym, wyraźnie pośpiesznym, nie kaligrafowanym zapisem; przy tym poeta użył do poprawek innego, bardziej zaostzonego pióra¹⁴.

Wymieniając wiele różnic, badacz stwierdza – poeta; nie dopuszcza innego autora dopisków. Współdziałanie i istotna rola kolegów nie ulegają jednak wątpliwości – dopiski mógł wprowadzać ktoś inny, mógł to robić sam poeta pod okiem przyjaciół.

Józef Kallenbach, pierwszy odkrywca tego rękopisu, widział w nim ślady wspólnego namysłu filomatów:

Każda z tych odmian godna jest osobnego zgłębienia. Mamy tu bowiem powolne, wspólną filomatyczną pracą dokonane rozjaśnianie się myśli i coraz większą jej dobitność, coraz świetniejszą krystalizację końcowych strof, promieniującą iskrami natchnienia¹⁵.

Łukasz Kamykowski, tropiący ideowe źródła wiersza, zakwestionował tę opinię, ponieważ inaczej rozumiał taką współpracę:

Takie postawienie sprawy musi zdziwić; jakżeż bowiem pogodzić „iskrę natchnienia” i „powolną wspólną pracę filomatyczną”, z której zresztą (i to bez trudu, skoro wskazuje na to dopisek) stwierdzić możemy tylko współdziałanie Czeczota¹⁶.

Kamykowski słusznie oburzył się na retorykę wywodu Kallenbacha. W polemicznym zapale nie docenił jednak społecznego wymiaru procesu twórczego i stanowczo twierdził:

Gromadne rozmowy koleżeńskie nie dały jednak rezultatu, może dlatego, że były gromadne, hasła gromada nie tworzy, gromada tylko hasło podejmuje, w gromadę rzuca je jednostka, która musi je sama sobie dokładnie a zwarcie sformułować¹⁷.

Wykazał się przy tym osobliwym, ideologizującym stosunkiem do poezji.

Dzisiaj chodzi przede wszystkim o to, żeby przywrócić obu tym rękopisom właściwe miejsce w kształtowaniu się poetyki młodego Mickiewicza i docenić rolę środowiska filomatów w tym procesie. Na tę rolę w zuchwały sposób zwrócił ostatnio uwagę Tomasz Kukołowicz, kiedy w książce *Raperzy kontra filomaci* formułował śmiałą analogię między rówieśniczą grupą filomatów a metodami działania współczesnych raperów i przedstawił na to wiele przekonujących dowodów. Pisał na przykład:

Mniej znany jest fakt, że Adam Mickiewicz pierwsze próby poetyckie prezentował kolegom, odczytując je głośno podczas posiedzeń i spotkań towarzyskich, które nazywali „ucztaami”. Były to warunki sprzyjające kształtowaniu się dużej wrażliwości na żywy język. Zapewne te okoliczności wpłynęły na styl wieszca, o którym badacze literatury piszą, że zachowuje brzmienie żywej mowy¹⁸.

W przypadku *Romantyczności* już nie chodziło o zabawę, grę słów, szukanie brzmień, o poetycki turniej, tym razem była to poważna próba wspólnego określenia, na czym polega istota opozycji między racjonalizmem Jana Śniadeckiego, wyrażonym w słynnej rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* (do której odsyła dopisek Mickiewicza na każdym autografie), a nowym, romantycznym poglądem na świat. To jest główny temat cytowanej rozprawy Stefanowskiej i, jej zdaniem, najważniejszy problem wiersza. Dogłębnie analizując, na czym polegało Mickiewiczowskie, a może raczej wspólne, filomackie kwestionowanie oświeceniowego racjonalizmu, autorka pokazywała, że synchroniczna lektura autografów tworzy nową perspektywę badawczą, wciąż jednak posługiwała się kategorią wariantu:

Przy takim odczytaniu warianty wytyczają pole możliwych odpowiedzi na pytanie o stosunek poety do ludowej cudowności. Postępuję zatem inaczej niż dotychczasowi interpretatorzy wariantów *Romantyczności*, którzy kolejne redakcje rozpatrywali jako stadia artystycznego doskonalenia, a zarazem wyostrowania programowej deklaracji, większego kontrastowania stanowiska mędrca i poety¹⁹.

W wierszu mniej pokreślonym, przysłanym Zanowi i Jeżowskiemu, przeznaczonym tylko dla Zana, Mickiewicz tworzy takie przeciwstawne pary: „Tyś syn mądrości” – „my natury dzieci”; po stronie syna mądrości szkło i prawdy martwe – po „naszej” stronie oko i prawdy żywe. Stefanowska pytała, kogo obejmuje zaimek „My” określający tych, którzy widzą i czują inaczej niż syn mądrości. Wylizowała ich po kolei – „Karusia, gmin i poeta przyjmujący rolę jednego z ludowej gromady”²⁰ i wyjaśniała, że w tej formule poeta najpełniej utożsamia się z ludem wierzącym w duchy i cuda. Sądzę, że można ten zbiór uzupełnić. My to również koledzy filomaci wspólnie szukający właściwych słów, członkowie nowego pokolenia, które z inną wrażliwością odbiera świat i dostrzega w nim też inny wymiar, wymykający się racjonalizacji.

Z wiersza poddanego ocenie i korekcie kolegów to „my” znika, w zdarzeniu uczestniczą cztery podmioty: po jednej stronie mędrzec, po drugiej poeta, dziewczyna i gmin. Bardziej rozbudowane są też opozycyjne pary: czucie – mądrość; wiara gminna, lzy ludu – mędrca szkło i oko; prawda osobowa („Ty iey kochanka nie szukaj śród gminu/ na kochankę obroć oko”) – prawda zracjonalizowana; prawda człowieka i wspólnoty podzielającej jego wiarę („Dziewczyna tylko widzi posrod gminu / Gmin tylko widzi w dziewczynie”) – spojrzenie kogoś spoza tej wspólnoty; oko uzbrojone w szkło – oko serca, bo tylko ono może dostrzec upiory i cuda. Na poziomie tekstów zachowanych w formie autografów nie zapadły rozstrzygające decyzje, pokreślone strofy nie uzyskały czystej poetyckiej formy. Nie mamy żadnych świadectw, z których można by się dowiedzieć, jak dalej zmagano się z tym problemem.

Wiadomo jednak, że z tego wspólnotowego doświadczenia dopiero po kilkunastu miesiącach wyłoni się odmienny, autorski tekst Mickiewicza, włączony do debiutanckiego tomu poezji, potraktowany jako manifest pokolenia, uzupełniony mottem zaczerpniętym z *Hamleta* w oryginale i we własnym tłumaczeniu poety: „Zdaje mi się, że widzę... gdzie?/ Przed oczyma duszy mojej”. Dopiero w druku pojawiła się opozycja kluczowa dla mickiewiczowskiego romantyzmu: czucie i wiara przeciwstawione mędrca szkiełku i oku. Tym razem Mickiewicz mówi sam, ale w imieniu rówieśników, mówi w innej sytuacji komunikacyjnej i w innym czasie. Zachowanych autografów *Romantyczności* nie można więc uważać za odmiany publikowanego wiersza, dotyczą innego zupełnie zdarzenia. Dedykacja umieszczona na początku pierwszego tomu *Poezji* – „Janowi Czeczotowi, Tomaszowi Zanowi, Józefowi Jeżowskiemu i Franciszkowi Malewskiemu, przyjaciółom moim, na pamiątkę szczęśliwych chwil młodości, którą z nimi przeżyłem” – napisana w czasie przeszłym brzmi jak pożegnanie z grupą rówieśniczą, przynajmniej z tą jej rolą, jaką spełniła na etapie kształtowania się twórczej osobowości poety.

Przypisy

- 1 C. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie*, [w:] A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. I, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, t. 1, 1817–1824, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 184–193.
- 2 *Nieznane pisma Adama Mickiewicza (1817–1823)*. *Z Archiwum Filomatów*, wyd. J. Kallenbach, Kraków 1910, s. 322 (do Zana) i 326 (do Zana i Jeżowskiego).
- 3 A. Mickiewicz, *Dziela*, wydanie rocznicowe, t. XIV, *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, „Czytelnik”, Warszawa 1998, s. 164.
- 4 Zob. *Nieznane pisma Adama Mickiewicza...*, s. 328–329.
- 5 *Archiwum Filomatów. Część I. Korespondencja 1815–1823*, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, t. III, 1820–1821, s. 102–105 i 107–11. Na s. 107 w przypisie: „Tu jednak narzuca się natrętne pytanie, dlaczego poeta cały list do Zana jeszcze raz (z odmiankami) wypisał. Na to jest chyba jedna tylko odpowiedź: oto pierwszy list z brulionem *Romantyczności* nie został wcale do Wilna wysłany i dostał się do archiwum Filomatów zapewne później”.
- 6 *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów. [1819–1829]*. *Część pierwsza*, oprac. C. Zgorzelski, Ossolineum, Wrocław 1973, s. [57]–[64] (podobizny) i 62–70 (transliteracje).
- 7 C. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie...*, dz. cyt., s. 188.
- 8 Z. Stefanowska, O „*Romantyczności*”, [w:] teże: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, wyd. II zmienione, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2001, s. 29–30.
- 9 *Listy do Adama Mickiewicza*, opr. M. Dernałowicz, E. Jaworska, W. Kordaczuk, J. Krauze–Karpińska, red. E. Jaworska, M. Prussak, „Czytelnik”, Warszawa 2014, t. II, s. 673.
- 10 Tamże, t. III, s. 512–513.
- 11 A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XIV, dz. cyt., s. 170.
- 12 Tamże, s. 174.
- 13 Zob. tamże, s. 135–138.
- 14 C. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie...*, dz. cyt., s. 187.
- 15 J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, Lwów–Warszawa-Kraków 1923, s. 183–184.
- 16 Ł. Kamykowski, „*Romantyczność*” *Mickiewicza*, w książce zbiorowej: *Ignacemu Chrzanowskiemu uczniowie lublińscy. 1910–1925*, Lublin 1926, s. 47.
- 17 Tamże, s. 77.
- 18 T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 155.
- 19 S. Stefanowska, dz. cyt., s. 30.
- 20 Tamże, s. 31.

1.

Gdy sięga się po wiersze Stanisława Czerniaka, trudno oprzeć się zrazu wrażeniu osobliwego *déjà vu*, tak jakby wszystko było w nich już dobrze znajome skądinąd. Ich „filozoficzność” przypomina niektóre wiersze Szymborskiej i Zagajewskiego, różnorakie nawiązania do kulturowej tradycji Zachodu każą myśleć o liryce Herberta, dramaturgia zwięzłej poetyckiej frazy konkuruje z oszczędnością wierszy Różewicza. Nasuwają się też niekiedy uderzające analogie z poetami-lingwistami, wczesnym Białoszewskim czy Karpowiczem. Ta sama, niekiedy posunięta do mistrzostwa oszczędność słowa, wyrafinowane operowanie językowym paradoksem poprzez wygrywanie wieloznaczności poszczególnych słów i sformułowań oraz wszelkiego rodzaju gry słowne, dążenie do trafnej puenty, która zmienia nieoczekiwane sens poprzedzającej ją całości... To tylko niektóre z tych pokrewieństw. Są też analogie na planie treści. Ironicznie-krytyczne i parodiujące podejście do wszelkich postaci ideologizującego dyskursu, ideowy agnostycyzm, spojrzenie na świat z perspektywy doświadczeń codzienności, kult materialnego szczegółu. To wszystko zaś odsyła do wyraźnie rozpoznawalnego poetyckiego ja, o pewnych jak najbardziej indywidualnych cechach. Na wszystkie te elementy, stanowiące o wyraźnym pokrewieństwie poezji Czerniaka ze wspomnianymi autorami, krytycy wskazywali już zresztą niejednokrotnie, ja sam także. Podkreślali swoisty generacyjny paradoks: jakkolwiek autor *Nagiego Że*, biorąc pod uwagę datę urodzin, należy do pokolenia Nowej Fali, jeśli chodzi o typ realizowanej przez niego poetyki, bliżej mu w istocie do pokolenia 1956¹.

Zarazem jednak, kiedy przyjrzeć się bliżej jego wierszom, również i w tym ostatnim wypadku zarysowują się wyraźne różnice. Puenty prowokują do pytań, na które właściwie nie ma odpowiedzi, paradoksy i poetyckie gry słów wydobywają kruchość wszelkich prawd i niepewny charakter różnego rodzaju zdawałoby się trwałych „punktów zaczepienia”: religijnych, kulturowych, politycznych. Ostateczną i nieuchronną puentą ludzkiego bytu i tworzonej przez człowieka kultury okazują się nicość, rozpad i śmierć. U żadnego ze wspomnianych autorów motyw te nie były tak wszechobecne. No, może z jednym wyjątkiem – późnego Różewicza.

Sądzę, że kluczem do poezji Czerniaka jest przepojona szczególnym sceptycyzmem wizja człowieka, mająca swoje źródła w metafizycznej tradycji Zachodu. Jest on jedynym z ziemskich stworzeń określonym w swojej egzystencji przez rozziw między jej wymiarem czysto biologicznym, przez co podlega prawom rozpadu i śmierci, a usilnym dążeniem do odnalezienia w świecie myśli i pojęć czegoś trwałego, co mogłoby ostać się w czasie. Ironią losu jest jednak, że w tej grze wszystko sprowadza się ostatecznie do tego pierwszego wymiaru. Zatem również na poziomie kulturowego bytu ludzkiego nie ma nic pewnego, wszystko, wszelkie ludzkie idee, kon-

PAWEŁ DYBEL

Poetyckie gry ze Śmiercią

O poezji

Stanisława Czerniaka

cepcje i teorie mogą tutaj zostać opatrzone znakiem zapytania. Podobnie jak w sferze biologii, wszystko tu się w końcu wyrównuje, zaciera, zanika, rozpada. Życie jednostki i zgiełk zdarzeń w historii znajduje zawsze swój koniec w porastającym je z czasem bezruchu i ciszy. I jest to jedyna rzecz, której możemy być pewni.

Ale jest jeszcze inna różnica, która odróżnia poezję Czerniaka od poetyk wspomnianych autorów, i ma ona znaczenie zasadnicze. Polega ona na specyficznej relacji, w jakiej pozostaje w niej żywioł poetyckości z wymiarem filozoficznej myśli. U tych ostatnich wymiar filozoficzny sygnalizowany był zazwyczaj w sposób pośredni, nadbudowywał się niejako dopiero nad „konkretną” materią poetyckiego języka. Wyłaniał się ze zderzanych w nich fragmentów rzeczywistości, przywoływanych sytuacji lub ich strzępków, rodził się w metaforyce. Z ducha heraklitejska formuła *panta rhei* zostaje w znanym wierszu Szymborskiej „rozpisana” na różne konkretne sceny z życia, podobnie *Pan Cogito* Herberta uwikłany jest w różne sytuacje życiowe, a w *Rozkładzie jazdy* Karpowicza dopiero po rozwikłaniu składającej się nań wyrafinowanej gry słownej rozpoznajemy przewrotną historiozoficzną tezę. Naturalnie w wierszach Czerniaka też natrafiamy na tego rodzaju motywy, ale nakładają się na nie pewne dodatkowe cechy języka tej poezji, które nadają mu bardzo indywidualne piętno.

Pierwsza z nich to odważne wprowadzenie w obręb języka poetyckiego terminów zdawałoby się ściśle filozoficznych lub będących wyraźnym do nich nawiązaniem. Pojawiają się tam zatem takie słowa jak „ego”, „cogito”, „ja”, „mnie” (*moi*), „transcendencja”, „egzystencja”, „redukcja”, „metafizyka”, „fizyka”, „atom”, „byt”, „nicość” itd. Jeśli więc Białoszewski czy Karpowicz pełną garścią wprowadzali do poezji różne wyrażenia z języka potocznego i prowadzili z nimi różnego rodzaju gry słowne, zaś autorzy Nowej Fali sięgnęli po język gazet, partyjnej propagandy i mass mediów, Czerniak wprowadza do poezji abstrakcyjne pojęcia i zwroty zaczerpnięte z dyskursu filozoficznego, konfrontując je nieustannie z językiem poetyckiego konkretnego.

Druuga cecha tego języka to występujące w nim liczne nawiązania do znanych toposów z historii filozofii, scen, znanych powiedzeń i frazesów. Czerniak wręcz lubuje się w tego typu „grach”, niemal każdy wiersz zawiera w sobie bardziej lub mniej jawną aluzję do jakiegoś motywu, który nie tylko dla absolwenta filozofii, ale dla każdego czytelnika o wykształceniu humanistycznym jest bez trudu rozpoznawalny.

I wreszcie trzecia cecha, bodaj najistotniejsza. Wiele wierszy to jakby próba wypowiedzenia w języku poetyckim jakiegoś ściśle filozoficznego problemu i zarazem wydobywania jego do tej pory pomijanego aspektu, dokonywana z perspektywy sceptycznie-ironicznego dystansu. Pod tym względem może najbliższym mu do poezji Herberta i – częściowo – Szymborskiej. Tyle że zarazem różni go od nich równoczesne, niekiedy bardzo brutalne w swej dosłowności, akcentowanie biologicznego wymiaru ludzkiego ciała. W jego poezji dochodzi do głosu nieobecny w tamtych poetykach duch filozoficznego empiryzmu, w tej postaci, w jakiej manifestuje się on w szczególnie bliskiej Czerniakowi niemieckiej tradycji antropologii filozoficznej. W ramach tej tradycji bowiem wszelka refleksja na temat człowieka zaczyna się od rozważań dotyczących popędowej natury jego ciała, które traktowane jest tu jako niezbędne podłoże dla nadbudowujących się nad nim zdolności intelektualnych i „duchowych”.

Nie znaczy to jednak bynajmniej, że w tej poezji tracą na znaczeniu wszelkie tradycyjne kwestie metafizyczne, które zresztą również u twórców tego filozoficznego nurtu – Maxa Schelera, Helmutha Plessnera czy Arnolda Gehlena – zajmowały poczesne miejsce. To rozpięcie między empirycznie dostępnym wymiarem ludzkiego bytu – ludzkim ciałem wraz z jego fizjologią, procesami choroby, starzenia się, rozpadu i na koniec śmierci, a należącymi do sfery metafizyki pytaniami o niebyt, nicność i boską transcendencję, wyznacza spektrum poetyckiego świata autora *Niagary*.

Nie chodzi tu jednak tylko o to, aby stworzyć poezję w oparciu o zaczerpnięte z filozoficznej tradycji motywy egzystencjalno-antropologiczne. Ambicje Czerniaka-poety sięgają znacznie dalej: stara się on w każdym niemal wierszu roztrząsać jakąś odrębną filozoficzną kwestię i na tej drodze wydobywać jej całkiem nowe, niemożliwe do uchwycenia w tradycyjnym filozoficznym dyskursie, oblicze. Język poetycki bowiem, z jego nastawieniem na przedmiotowy konkret i sytuacyjny szczegół, pozwala zazwyczaj z nietypowej perspektywy spojrzeć na klasyczne pytania, problemy i dylematy filozoficzne, ukazując ich nowy wymiar. Pozwala on innymi słowy postawić pewne pytania, których z taką ostrością nie sposób postawić w filozoficznym dyskursie.

Podstawowym wyróżnikiem poezji autora *Iskry buntu* na tle dzisiejszych różnorodnych zjawisk poetyckich jest zatem bardzo osobliwy, wręcz organiczny związek tego, co poetyckie, z tym, co filozoficzne. Jest

to poezja, którą znamionuje filozoficzne myślenie poetyckim słowem. Słowo to stało się tu opoką tego, co filozoficzne, zaczyna funkcjonować jako jego podstawowe środowisko, a zarazem bezpośrednio poświadczanie i manifestacja.

Czerniak nie tylko wprowadza do poezji różne filozoficzne motywy, ale myśli filozoficznie poezją. Dlatego w jego wierszach różnica między tym, co poetyckie, i tym, co filozoficzne, zostaje niemal zatarta. Poezja, jej język, jest w jego oczach nie tylko bardzo specyficznym, na swój sposób wyróżnionym „medium” wypowiedzianym określonych filozoficznych myśli i refleksji, które pojawiły się w tradycji metafizyki Zachodu. Jest ona ich żywiołem, dzięki któremu i w którym można uwolnić ich całkiem nowy wymiar, nadać im znaczenie odmienne od tego, które zwykło się w tej tradycji przyjmować.

2.

W tradycji europejskiej metafizyki podstawowe pytania dotyczyły relacji, w jakiej pozostają ze sobą byt i niebyt, ciało i dusza, to, co materialne, i to, co idealne, życie i śmierć (lub to, co po śmierci), człowiek i Bóg itd. W *Niagarze* i późniejszych wierszach pojawiają się rozliczne odniesienia do wszystkich tych zagadnień oraz związanych z nimi pytań. Jest jednak rzeczą znamionową, że wszystkie one wpisują się w perspektywę pytania o ludzką skończoność. Ściśle biorąc, jest to perspektywa pytania o ludzkie doświadczenie śmierci wzięte w swej najbardziej dosłownej postaci: jako moment agonii, skamienienia ciała, pozbawiony wszelkiego patosu i podniosłości.

Doświadczana w ten sposób śmierć jest po prostu zgonem, przejściem „gdzieś” tam, o czym nie sposób powiedzieć nic wiarygodnego ani „empirycznie weryfikowalnego”. Ba, już samo wyobrażanie sobie przez człowieka owego „gdzieś” w postaci hadesu, raju czy piekła jest niesłychaną uzurpacją, niemającą żadnych realnych podstaw. I w sposób nieuchronny prowadzi do wytwarzania różnego typu iluzji. Ale mimo to Czerniak ciągle, wręcz obsesyjnie, pisze o śmierci, właściwie wszystko w jego poezji krąży wokół niej. Tyle że jest to śmierć opisywana z perspektywy różnych życiowych sytuacji, gdzie nachodzi ona człowieka niczym nieproszony „gość”, o którym – podobnie jak o nicości, której jest wysłannikiem – nic „pozytywnego” nie można powiedzieć. Można z nią tylko prowadzić różne gry, w nadziei, że uda się ją w ich trakcie zneutralizować albo jakimś fortelem odwieść od „zadania”, jakie ma do spełnienia. Tyle że jest to gra bardzo ryzykowna, z nikłymi szansami na powodzenie.

Taką właśnie strategię obiera wobec śmierci bohater wiersza *Odczynianie*. Śmierć jest w nim zrazu ukazana jako pasożyt, jakieś nieokreślone i bliżej nieznanne „to” (*id?*), które zamieszkuje ciało poety i się nim żywi, aby je z czasem skonsumować do końca:

To, co cię zabije,
już gdzieś w tobie jest,
albo się wykluwa,
ten zegar już tyka, (...)

(Odczynianie)

Aby odwieść owo „to” od zadania, jakie ma do spełnienia poeta, aranżuje w dalszej części wiersza własne fikcyjne samobójstwo w nadziei, że przeniesie się „ono” w inne ciało. Otwiera ono wszak przed to-śmiercią perspektywę dłuższego pasożytowania na nim. Doświadczana w ten sposób śmierć jest niczym kłopotliwy gość, którego być może udałoby się z własnego ciała wywabić jakimś zmyślnym fortelem, tyle że zarazem skądinąd dobrze wiadomo, iż jest to tylko niemożliwe do spełnienia życzenie. Spodziewany przez poetę „błogi spacer” w nieśmiertelności nigdy nie nastąpi.

Zwraca uwagę, że śmierć przychodzi tu od strony ludzkiego ciała, z jego wnętrza. Jest ona z jednej strony „czymś” jak najbardziej mu bliskim, z czym człowiek od narodzin jest trwale zrośnięty. To zagadkowe „coś” jest właściwie jego częścią, i to w odniesieniu zarówno do jego świadomości (nieświadomego?), jak i jego ciała. Z drugiej strony śmierć jest mu całkowicie obca. Jest niczym nieproszony gość, którego najchętniej by się pozbył.

Innym ludzkim fortelem w „odczynianiu” śmierci było przed wiekami budowanie piramid. W wierszu *Piramida* mowa jest o śnie, w którym śniącemu pojawia się on sam jako „ktoś, kogo nie ma”. I ten „ktoś” burzy we śnie jego własny spokój, tak jak spokój wiecznego snu faraonów burzyli niegdyś najpierw złodzieje, a później turyści zwiedzający ich groby. Tego typu sen jest bodaj najbardziej niezwykły – i traumatyczny zarazem – z wszelkich snów. Freud twierdził, że pojawianie się w snach najbliższych nam osób jako zmarłych – w szczególności postaci ojca – świadczy o nieświadomym pragnieniu ich śmierci. Stąd wywiódł swoją szokującą współczesnych hipotezę kompleksu Edypa. Czerniak robi poniekąd jeszcze krok dalej. Sam śniący pojawia się sobie we śnie jako zmarły, już nieistniejący. Dlatego w takim śnie:

Złodziejem jest każdy szmer, wszystko może być tu-
rystą,
Nawet własny byt, którego nie ma.

(Piramida)

Jak zinterpretować podobny sen? Jako moment najwyższej grozy, w której śniący, jawiąc się samemu sobie jako zmarły, burzy harmonię swojej codziennej egzystencji? Doświadczają wszak siebie zarazem jako (jeszcze) żywą osobę i jako (już) zmarłego, naruszając w ten sposób ostry przedział między sobą żywym i sobą zmarłym. Zmarli wszak winni być pozostawieni przez żywych w spokoju w swoich „snach”.

Wymownym poświadczeniem tego przedziału są piramidy faraonów, ale też zwykłe grobowce stawiane zmarłym.

Tyle że postępując w ten sposób, przypieczętujemy sztucznie śmierć zmarłych, oddzielając ich na zawsze od siebie. Dlatego:

Cmentarze są skandalem,
choć powszechnie wiadomo, do czego służą
i że mają głębszy sens

(Królowa Bona nie umarła?)

Gdyby nie one – jak pisze dalej Czerniak – „mogłoby się zdarzyć, że wyszedłeś na przechadzkę, a tu mija cię niespodziewanie / królowa Bona / w karecie (...) / Potrafilibyście z pewnością / pouklądać sobie / wszyscy razem / pokojowe obcowanie” (*Królowa Bona nie umarła?*).

Ostatecznie związek życia ze śmiercią, żywych z umarłymi, jest znacznie bardziej intymny i bezpośredni, niż ujmuje się go na poziomie kultury, gdzie zapieczętowanie się raz na zawsze tych, co odeszli, pomnikami i grobowcami. Tymczasem w czasie przyrodniczym, w którym nie ma miejsca na pomniki nagrobne i cmentarze, harmonijna koegzystencja żywych z umarłymi byłaby łatwiejsza do pomyślenia. Ale jeszcze większym skandalem jest sytuacja, w której ludzie za życia wykupują miejsca na groby, zyskując w ten sposób złudne poczucie, że zyskali również kontrolę (władzę) nad śmiercią. Tak jakby śmierć była jedną z rzeczy, które można zawłaszczyć i nimi do woli rozporządzać.

Różne strategie postępowania wobec śmierci, które człowiek obiera na poziomie kultury, prowadzą zatem do jego wyobcowania wobec niej. Dlatego Czerniak proponuje działanie dokładnie odwrotne: doświadczenie śmierci z perspektywy pierwotnych form życia organicznego. W wierszu *Kreda* kreśli wspaniałą obraz epok prehistorycznych, w których rosły ogromne drzewa i żyły jedynie gady i ptaki niezające pojęcia czasu. Pojawiło się ono – a wraz z nim pojęcie śmierci – dopiero wraz z człowiekiem i jego historią, zakłócając cudowne poczucie istot wtedy żyjących, że „wszystko będzie zawsze”. Z podobną opozycją mamy do czynienia w *Drodze mlecznej*, tyle że tym razem jednym jej członem jest sfera imion, dzielących ludzi ze względu na pochodzenie („Nazywam się von Habsburg”), drugim zaś poziom ludzkiego ciała, w którym „nic się nie nazywa”, gdyż przynależy ono do Ziemi. Ale to ostatecznie ciało, a właściwie materialny ślad po którymś jednostkowym istnieniu, liczy się jeszcze w perspektywie bytu. Dlatego to Ziemia zawiera w sobie prawdziwe „księgi metrykalne” tego istnienia, których czas nie jest w stanie zamazać i zniszczyć. Tyle że są to zarazem księgi przemijania i rozpadu ciała. Księgi śmierci.

3.

Ostatecznie śmierć spina w poezji Czerniaka ciało i duszę, fizjologię i świadomość, „równając” wszystko w ludzkim życiu. Człowiek doświadcza tego w egzystencjalnych stanach granicznych, w chwilach depresji:

Od pewnego momentu nic
nie ma znaczenia.
Ciało nie ma, świat nie ma, zwłaszcza ego.

Ciało się roztrwania, świat się odzmysławia, ego się
wyprowadza, wszystko razem
lewituje w próżni.

(*Lewitacja*)

W tym stanie poczucia absolutnej pustki siebie jesteśmy być może najbliższej śmierci, a więc doświadczenia własnego niebytu. Doświadczamy jakiejś prawdy o nas samych, tyle że naturalnie nie sposób jest w takim stanie żyć. Trzeba więc:

wziąć się w garść, jeśli pragnie się zmartwychwstać
razem z ciałem, silnym ego, w pełnym sensu światła

(*Lewitacja*)

Tyle że wówczas to zmartwychwstanie jest równoznaczne z wyobcowaniem się wobec tej „prawdy” o sobie, jaką jest własny śmierciopodobny stan. Ten stan poczucia całkowitego wymazania siebie, sprowadzenia siebie do „punktu zero” w bycie, jest „granicznym” punktem odniesienia w wierszach Czerniaka, penetrowanym przez niego na różne sposoby. W innym wierszu opisuje osobliwy stan totalnego samowyobcowania, kiedy wszystko, co robimy na co dzień, „może nie być sobą”, a wtedy puste miejsce po naszym poczuciu siebie zalewa rzeczywistość jako „nowy nastrój istnienia / bez siebie” (*Bez siebie*). Gdzie indziej ten śmierciopodobny stan Czerniak nazywa „odlepieniem” się od zdarzeń i rzeczy, kiedy nagle zaczynamy postrzegać świat z odwróconej perspektywy i oto ku naszemu zdziwieniu okazuje się, że ten „na nas nie czeka” (*Odlepienie*). Nasze nieistnienie – lub istnienie – nie ma bowiem z jego perspektywy najmniejszego znaczenia.

Poezja – ale w równej mierze i filozofia – w ujęciu Czerniaka zaczyna się i kończy na doświadczeniu świata takim, jakim jawi się on świadomości, będąc immanentną częścią doświadczenia siebie. To znaczy tak, jak jest on dany bezpośrednio w świadomości, obojętnie czy będzie to świadomość jawy czy snu. Podobny pogląd wypowiedział swego czasu biskup Berkeley, twierdząc, że *esse = percipi*. Tym samym zaś, że poza tym, co postrzegamy zmysłowo, nie ma innego doświadczenia, innego bytu. Jeśli komuś wydaje się, że taki byt niedostępny zmysłom istnieje, buduje pojęciowe fikcje.

Zajmując podobne stanowisko, Czerniak znakiem zapytania opatruje wszelkie operujące złożoną pojęciowością filozoficzne teorie bytu:

Nie ma szczebli bytu i poznania,
jest samo doświadczenie,
postrzępione lub rozmyte.

(*Doświadczenie*)

Inna sprawa, że również „samo doświadczenie” nie oferuje nic pewnego. Nie tylko jest fragmentaryczne i w wielu punktach trudno wyznaczyć jego granice, ale na domiar złego mieszają się w nim często porządki czasowe, przedtem i potem, z czym ludzka wyobraźnia nie może sobie poradzić. Na koniec znakiem zapytania zostaje opatrzona oczywistość istnienia świata, tak jak jest on ludzkiej wyobraźni dany. I znowu kluczowe doświadczenie wyobraźni pojawia się w momencie odejścia z tego świata:

Ktoś ją w końcu kładzie do trumny.

Ktoś inny nas obserwuje
zapewne
spoza świata, lecz czy świat się przytrafia
wyobraźni
naprawdę?

(*Doświadczenie*)

Rozpoznajemy tu stary filozoficzny motyw rodem z tradycji greckiego sceptycyzmu. Nic na tym świecie nie jest pewne, również sam byt (czytaj: świat). A skoro nie można być pewnym świata, to niepewne jest również to, co „poza światem”. A wraz z nim przekonanie, że jest tam „ktoś inny”, kto wszystko widzi. Biskup Berkeley próbował ratować się przed sceptycyzmem, zakładając istnienie Boga, który nieustannie podtrzymuje jedność bytu w jego istnieniu. W tym punkcie Czerniak ma już jednak inne zdanie. W jego oczach podobne rozstrzygnięcie jest nieuprawnioną uzurpacją, która nie ma żadnych podstaw doświadczalnych. Jego postawa poznawcza w poezji stanowi radykalną wersję filozoficznego agnostycyzmu. Cechuje go ogromna powściągliwość w wypowiedaniu się na temat wszystkiego, co nie ma empirycznego poświadczenia.

Ten agnostycyzm widoczny jest również w stosunku poety do pojęcia Ja. W wierszu *Golem* powtarza on akt metodycznego wątpienia Descartes’a. Po usunięciu czasu i przestrzeni oraz wszelkich znajdujących się w nich przedmiotów – a więc wszystkiego, co dałoby się poznać zmysłowo i czego istnienie nie jest do końca pewne – pozostaje Ja, które podobnie jak w przypadku autora *Medytacji* mogłoby podjąć się zadania wyzwolenia świata na nowo: odnaleźć niepowątpiewalny punkt archimedesowy wszelkiego poznania. Problem jednak w tym, że:

przecież ja już nie ma!
 Wcieliło się w różne role,
 Rozproszyło w sieci.
 W tym przebraniu nie rozpozna żadnej stwórczej woli.
 (Golem)

W epoce internetu i smartfonów, w której na postać ja składa się świat gier komputerowych, a najprzeróżniejsze portale podsuwają mu sprzeczne obrazy świata i zdarzeń oraz wykluczające się systemy wartości – a ono to wszystko bezrefleksyjnie przyjmuje, wchodząc w różne role – nie można już poszukiwać w nim niepowątpiewalnej podstawy wszelkich rzeczy. Nie do pomyslenia jest więc takie ja, o jakim marzył Descartes. W miejsce tego ja jednak „Mogę zawsze ulepić / Golema, / który je zastąpi” (Golem). Mogę stworzyć sobie bożka, tandetny substytut siebie, na którego zaprojektuję wszystkie moje narcystyczne fantazje, nadając mu magiczną moc odczytania zła i obdarzając wszelkimi twórczymi przymiotami. Takie ja jest jednak zewnętrznym i powierzchownym iluzorycznym tworem, który przy pierwszym poważnym kontakcie z rzeczywistością pęknie jak bańka mydlana.

Co zatem pozostaje? Pozostaje „mnie”:

To nie ja,
 To mnie boli.
 Tak, to godzi
 Właśnie we mnie.

„Ja” może być wyrzucone z sań
 na pożarcie, ale „mnie” zostanie
 przy mnie,
 jeśli można to tak nazwać:
 w paszczy wilka.

(Ja i mnie)

Na czym zasadza się ta przewaga „mnie” nad „ja”? „Ja” jest czymś zewnętrznym, co ukształtowaliśmy na drodze identyfikacji z innymi, z wpojonymi nam ideałami, systemami wartości itp. Dlatego „ja” możemy się zawsze wyprzeć, poświęcić na rzecz czegoś innego. „Mnie” natomiast jest z nami w sposób organiczny zrosnięte, wyrasta na podłożu identyfikacji z własnym ciałem. Jego poczucie rodzi się w bólu, który dotyka nas do trzewi albo w sytuacji kiedy ktoś nas („mnie”) w sposób dotkliwy znieważa. Związek człowieka z „mnie” jest zatem bezpośredni, intymny, nie zna żadnych „pośredników”. „Mnie” jest nie tylko w nas niczym „w paszczy wilka”, ale jest poniekąd też samą tą paszczą, samym naszym ciałem. Podkreśla to wymownie wyrafinowana gra słów w zakończeniu wiersza („ale «mnie» zostanie przy mnie”). Dlatego nawet gdybyśmy tego chcieli, nie jesteśmy w stanie się „mnie” wyprzeć ani pozbyć.

Ostatecznie przyznanie przez Czerniaka „mnie” prymatu wobec „ja” potwierdza omówiony powyżej prymat, jaki w jego oczach cielesne, osadzone biolo-

gicznie formy ludzkiej tożsamości posiadają nad formami kulturowymi odsyłającymi do sfery ducha. „Mnie” to bowiem ja jako ciało, ja-ciało. Na jego podłożu dopiero rodzi się ja kulturowe, które jakoś się nazywa, wyznaje jakieś idee i wartości, ja zawsze zewnętrzne wobec „mnie”.

4.

Doświadczenie śmierci to spoglądanie na nią nie tylko z perspektywy życia, własnej skończoności, ale również z tej perspektywy, z której ona nadchodzi. A więc z perspektywy niebytu, nicości. To perspektywa odwrócona wobec tej, którą zwykliśmy przyjmować wobec śmierci na co dzień, czekając na nią, lękając się jej, ustawicznie myśląc na jej temat. Tego rodzaju „przymierze” ze śmiercią pozwala poecie na prowadzenie z nią wyrafinowanej gry, w której eksponuje on paradoksalny wymiar tej sytuacji.

Na przykład wówczas, gdy moment wkroczenia w śmierć nazywa „odlepieniem” od świata (wiersz *Odlepienie*). Dopiero wtedy widać bowiem, że do tej pory byliśmy do tego świata „przyklepieni”, traktując jego obecność – mylnie – jako coś danego nam w sposób trwały i oczywistego. Nawet więc kiedy czekamy na śmierć jak na Godota, ma to miejsce z perspektywy naszego bycia-w-świecie, naszego kurczowego przylepienia doń. Dopiero kiedy wszystko zaczyna się w naszym życiu rozpadać, tracimy najbliższych, zdrowie:

W stanie odlepienia
 dziwimy się światu,
 że jest w kocie i w Godocie,
 a na nas nie czeka.

(Odlepienie)

Relacja człowieka ze światem życia jest zatem głęboko niesymetryczna. Żyjąc, zawsze na coś czeka, choćby na śmierć, którą traktuje jako część światowego porządku. Tymczasem światu jego istnienie – lub nieistnienie – jest całkowicie obojętne. Odlepienie od świata przenosi człowieka w nicość, dla której w niepowtarzalnej jednostkowości jego bytu zupełnie się nie liczy.

W innym wierszu wycieczka do parku „Nicość” pozwala poecie doświadczać czas z odwróconej perspektywy cofania się w zamierzczłą przeszłość, kiedy nie tylko rzeczy, ale i ich nazwy odczytuje na odwrot:

Patrzysz na coś, a to śoc.
 Trzymasz rzecz, a to czerz.
 Zwierzę w tobie wreszcie wije gniazdo,
 znosi mech do nory.

Głaszczesz nicość, a ta szepcze ci do ucha:
 „Prawnuczku”.

(Wycieczka)

Ale też zarazem nicość jest niczym „martwe lustro w głowie”, które nie odbija nic więcej niż to, co zaprojektuje na nią podmiot. Odsyła go ona na powrót do niego samego, tym też kończy się wycieczka w jej parku. W innym wierszu „wychylenie się” na tamtą stronę we śnie każe poecie stwierdzić, że nicość „to żaden niebyt/ lecz rodzaj materii, która bywa i nie bywa” (*Kamień filozoficzny*). A jeśli tak, to może lepiej oddawać się iluzjom i „próbować wynaleźć złoty innobyt”. Tyle że marna to pociecha, raczej rodzaj filozoficznego samooszustwa.

Ostatecznie nicość nie ma znaczenia, zamiast niej liczą się tylko ziemskie fakty, jak na przykład kiedy i jak się umrze, przed czy po kimś innym nam bliskim (*Niebo II*). Tyle że te fakty są przerażająco trywialne, związane z przypadkowością zdarzeń, ich zmiennością i przemianami. Podczas gdy nietrywialne są tylko niezmiennie matematyczne dane i prawdy, jedyny wiarygodny dowód na idealną naturę logosu partycypującego w tym, co wieczne. Na przykład suma kątów w trójkącie, liczba pi. To istnienie tych ostatnich, a nie jakieś wytworzone przez ludzką wyobraźnię duchy, bogowie czy sam Bóg, jest jedyną ludzką nadzieją na istnienie wieczne. Inna sprawa, że sam moment śmierci, następując „Na granicy czucia, / bycia i niebycia, żywiołu i rytuału, / snu i nad-snu” (*Nie ta chwila*), jest mdły i odrażający. Nie ma w nim nic z patosu. Dlatego:

Jeśli nie ma wolności,
Tu jej właśnie nie ma,
Ktoś kiedyś mówił
Do chwili: „trwaj wiecznie”,
To nie ta chwila.

(*Nie ta chwila*)

Moment śmierci to innymi słowy moment, w którym zanika zakorzenione w rozumie poczucie wolności wyboru takiego lub innego sposobu bycia. Nie ma w nim żadnego olśnienia, nagłego rozblasku własnej egzystencji, kiedy doświadcza ona chwilowej kumulacji własnych sił witalnych i ogarnia całość życia. Faust Goethego, chcąc zatrzymać ten moment w czasie, mylił się. Moment śmierci to banalne konanie w ciele, kiedy zaczyna się ono rozpadać, podlegając bez reszty władzy określających go biologicznych determinant. Dlatego im szybciej ten moment przemija, tym lepiej; gdyby zaś chciał trwać wiecznie, byłby piekłem.

5.

Jak już wspomniałem, w wierszach Czerniaka możemy natrafić na wiele nawiązań do znanych toposów z filozoficznej i literackiej tradycji. Mają one charakter albo bezpośredni, albo, jak w powyżej przytaczanym wierszu, zakamuflowany i pośredni. W *Iskrze buntu* i w *Niagarze* tych pierwszych nawiązań, w porównaniu z poprzednimi tomikami, jest stosunkowo niewiele.

Dominują odniesienia aluzyjne i pośrednie, zakładające dobrą orientację czytelnika w historii filozofii i literatury. Natrafiamy na nie choćby w tytułowym utworze *Iskry buntu*, w którym zmumifikowane ciało filozofii, zawierające w sobie resztki tworzących je nurtów: materializm, idealizm, stoicyzm i cynizm, zostaje na rozkaz króla jeszcze dodatkowo rozstrzelane i spalone. A to dlatego, że:

Wszyscy wiemy, że się tłumi,
z oczywistych względów,
nawet iskrę buntu
po śmierci.

(*Iskra buntu*)

Opowiedziane w wierszu zdarzenie to jednak nie tylko swobodna gra wyobraźni poetyckiej, ale wyraźna aluzja do znanego wydarzenia z historii Francji za czasów Ludwika XIV. Po zlikwidowaniu zakonu w klasztorze Porte Royal, którego członkowie sprzeciwiali się doktrynie katolicyzmu reprezentowanej przez kardynała Richelieu – co pośrednio uderzało w autorytet władzy królewskiej – monarcha ten, obawiając się powstania wokół tego klasztoru legendy, kazał zrównać go z ziemią, a kości i ciała zmarłych mniszek i mnichów wydobyte z krypty klasztoru zaorać. Zachowanie Ludwika XIV oddaje w sposób wymowny sposób odnoszenia się władzy despotycznej do wszelkich przejawów opozycyjnego wobec niej myślenia.

Ale w *Iskrze buntu* Czerniak wskazuje zarazem na coś więcej. Filozofia jest według niego już ze swej istoty w opozycji wobec każdej władzy, która swoją polityczną dominację opiera na takiej czy innej ideologii. Jeśli zaś tę władzę wspiera, oznacza to, że zdradziła samą siebie. Nic dziwnego zatem, że już sama aideologiczność myślenia filozoficznego wydaje się każdej władzy autorytarnej mocno podejrzana. Zaś w przypadku władzy despotycznej i totalitarnej traktowana jest wręcz jako śmiertelne zagrożenie.

To samo można jednak powiedzieć o myśleniu poetyckim. Tym bardziej że w wierszach Czerniaka poezja i filozofia, jeśli chodzi o podejmowane w nich fundamentalne kwestie i sposób podejścia do nich, są ze sobą spokrewnione. W *ARS POETICA II* powiada on wręcz:

Poezja to meta-fizyka.
Fizyka tak, a poezja – z lotu ptaka – siak.
Fizyka: kosmos się rozszerza.
Poezja: pewnie coś go „spoza” kosmosu przyciąga.
Fizyka: prędkość światła nie do przekroczenia.
Poezja: myśl wykracza stale poza siebie, czyli światło doskonali swe przymioty (...).

(*ARS POETICA II*)

W poezji też padają te same co w filozofii pytania bez odpowiedzi.

6.

W ciekawy sposób przedstawia się u Czerniaka filozofia aktu poetyckiego. Chodzi w tym wypadku o sposób, w jaki pojmuje on status poetyckiego słowa i jego odniesienie do piszącego podmiotu. W tym pierwszym wypadku słowo poetyckie ma moc kreowania owego podmiotu. To przez nie i w nim zaczyna on istnieć:

Wiersze to są akty mowy,
Znacząc – czynią i stwarzają,
Mówią ci, że jesteś,
Więc jesteś.

Chrzczą, wydają rozkazy,
Wszystkie obiecują,
A za nimi jadą już tabory
Z dostawami świata.

(ARS POETICA III)

Dokonało się tu odwrócenie tradycyjnego pojmowania relacji wiersz–podmiot piszący. W tym ostatnim wypadku wiersz jest pojmowany jako „wyrz” uczuć i myśli owego podmiotu, w nim zwierza się on ze swoich najskrytszych i najbardziej intymnych odczuć. W *ARS POETICA III* natomiast to dopiero w wierszu ów podmiot zaczyna istnieć, jak też to dopiero w słowach wiersza staje się dla niego świat.

W wierszu *Bilans* z kolei okazuje się, że jedynym poważnym motywem skłaniającym do pisania jest... rozpacz. Bierze się ona z poczucia egzystencjalnego kryzysu („coraz mniej egzystencji”), czego w żaden sposób nie rekompensuje samowiedza, która staje się coraz bardziej zagubiona, ani roztrząsanie nicości, gdyż jest ona zbyt „poważna”, nie do udźwignięcia przez ciało poety. Ale tak czy inaczej samowiedza, ciało, nicność coś jeszcze znaczą poza słowną artykulacją, natomiast „rozpacz nic nie znaczy / nienapisana”. Do tej pory była tylko non-sensownym subiektywnym stanem podmiotu, który całkowicie go pochłaniał, rozdzierał, niszczył. Teraz zaś, zapisując ją w słowie, nadaje jej jakieś znaczenie – uzewnętrznia, nadaje walor intersubiektywności. A tym samym może jakoś nad nią zapanować.

Ale też właśnie dlatego rozpacz urasta do rangi fenomenu o kluczowym znaczeniu. Przenika ona poezję Czerniaka do samych trzewi. Pisanie przestaje być tylko aktem rozpacz, ale rozpaczą staje się samo poetyckie słowo. Ba, sama poezja to rozpacz. Wszystko inne jest tylko jej pogłosem, efektem.

Skąd jednak rozpacz? Ano właśnie stąd:

Tylko na papierze,
w wierszu lub między strofami wiersza
wypada się zwierzać,
że się (prawie) wie,
epitet „śmierć”

może (musi) się odnosić,
zgadłeś wreszcie do kogo.

(ECHO)

Powraca tu myśl o śmierci. Tyle że tym razem jest to śmierć, która – podobnie jak rozpacz – zjawia się z perspektywy swego „zapisania” w słowach wiersza. To śmierć własna, co do czego nie można już mieć żadnej wątpliwości. Podobne poznanie, związana z nim świadomość siebie, pozostaje jednak w wyraźnej sprzeczności z mitologiami ponowoczesności, w których ogłoszono raz na zawsze śmierć autora w tekście (patrz: Barthes, Foucault, Derrida). I uznano, że składa się w całości z bezwiednych cytatów zaczerpniętych z innych tekstów, tyle że skonfigurowanych w nowy sposób. Ale też nie lepszym rozwiązaniem jest przeciwstawne przekonanie, rodem ze średniowiecza, że wszystkie ludzkie słowa, nawet te niezapisane i niewypowiedziane na głos, są jakoś odniesione do Boga, który je wszystkie słyszy.

Czerniak natomiast uważa, że kluczowe w przypadku każdego tekstu jest odniesienie do autora – jako do „mnie”, czyli do konkretnego indywidualnego bytu. Tekst własnego wiersza obdarza „mnie” okrutną wiedzą o odniesieniu „śmierci” właśnie do mnie. I do niktogo innego. Pisząc wiersz, nie wymykasz się śmierci ani na jotę, mimo że próbujesz prowadzić z nią wyrafinowane gry. Starasz się ją zwieść, uwieść ją, przechytrzyć, przekupić słowami.

Nawet jeśli twoja pozycja jako poety wobec języka jest jakoś wyróżniona, w niczym nie zmienia to twojej pozycji wobec śmierci. Pozycji skończonego bytu, śmiertelnika, który podlega jej tak samo, jak każdy inny. Tę przykrą prawdę poświadczą twój własny wiersz, który nie jest niczym więcej jak tylko „własnym echem, które słucha”. Pisząc wiersz, nie jesteś odniesiony ani do innych wypowiedzi, ani do Boga, który ponoć wszystko słyszy, ale jedynie do siebie. Jesteś jak przed lustrem, które nie prowadzi cię w magiczne światy, ale jedynie odbija twój własny obraz. Bezgłośnie niczym echo potęguje twoje słowa. I właśnie w tym zapętleniu, w którym zdany jesteś tylko na własny niemy głos, zgadujesz w końcu, do kogo odnosi się to, co do tej pory traktowałeś jedynie jako „epitet”. I nadajesz mu znaczenie.

Przypisy

- ¹ Na to osobliwe usytuowanie poezji Stanisława Czerniaka w stosunku do generacji Nowej Fali wskazywali autorzy wydanego w 2012 roku zbioru esejów na jej temat, jak np. Krzysztof Derdowski, Krzysztof Lisowski, Ignacy S. Fiut. Por. *Antropologia podmiotu lirycznego (Wokół „Nagiego Że” Stanisława Czerniaka)*, red. Krzysztof Derdowski, Toruń 2012.

Złota Jerozolima? Spacer w poszukiwaniu świętości

Jerozolima – jeden z najbardziej rozpoznawalnych toponimów religijnych. Nawet u osób niekoniecznie religijnie zorientowanych to miejsce budzi emocje. Jerozolima, Syjon, Ariel, Moria, Al-Quds, Miasto Dawida, Święte Miasto – wszystkie te synonimiczne nazwy odnoszą się w jakiś sposób do świętości. Już pierwsze spojrzenie wprawia w niemal nabożny zachwyt wynikający z bagażu wiedzy o tym miejscu na skraju pustyni. Można by odnieść wrażenie, że są to emocje związane z zupełnie pierwotnym doświadczeniem / odczuwaniem *numinosum*, o którym pisał Rudolf Otto¹. Czy podczas wędrówki po świątym miejscu uda mi się je odnaleźć? Spróbujmy wejść w rolę zdystansowanego do wszelkich religii (polityki) *flâneura*² i przyjrzyjmy się Jerozolimie. Spróbujmy rozpoznać jej charakter, uchylmy maskę świętości i sprawdźmy, co pod nią się kryje.

Spacer po Jerozolimie, do której powracałam wielokrotnie, zacznijmy od góry Skopus³, chyba drugiego z najwyższych (826 m n.p.m.) spośród kilku wzgórz, na których położone jest Miasto Dawida. To tutaj właśnie od 1925 roku znajduje się Uniwersytet Hebrajski, jedno z moich ulubionych miejsc na Ziemi. Kiedy wychodzimy z uniwersyteckiego budynku (jest ich kilka, rozrzuconych wzdłuż alejek bujnego ogrodu) i kierujemy wzrok ku, wydawałoby się, bezkresnej Pustyni Judejskiej, pierwszym narzucającym się skojarzeniem z samą nazwą góry Skopus jest biblijny tekst profetycznej księgi Izajasza: „Bo tak powiedział do mnie Pan: «Idź postaw wartownika, iżby doniósł, co zobaczy»”⁴. Sam Bóg nakazuje z tego miejsca strzec Jerozolimy.

Przywołanie Pustyni Judejskiej, tak odmiennej od innych znanych mi pustyń (odmiennej nie tylko krajobrazowo, ale też emocjonalnie – bo czytelnej w ramach bliskiej mi kultury okołobiblijnej) uświadamia krańcowe usytuowanie zarówno miasta w sensie geograficznym, jak i antropologicznym. Ale może poddajmy się dryfowaniu po ulicach Jerozolimy, uwrażliwiając wszystkie nasze zmysły na siłę przyciągania miejsc⁵. Zachowując dystans obserwującego *flâneura*, otwórzmy się jednak na wszelkie

asocjacje, które to miejsce może przywołać. Bo, jak się przekonamy, Jerozolima jest miastem, w którym wydaje się niemożliwym oddanie się bezrefleksyjnemu, estetyzującemu, konsumpcyjnemu *flâneuryzmowi*. Jest miejscem niebiańskim i piekielnym zarazem, gdzie ludzie religijni dawno porzucili sferę *sacrum*, a ci deklarujący świeckość: a-teiści, a-agnostycy, chciałoby się rzec: a-systemowi, deklarują swym sposobem życia powrót do pierwotnej, bez-boskiej, duchowości. Jeszcze tylko chwila luksusu: spojrzenie na piękną zabudowę z białego piaskowca (niezmiennie niemal od początków istnienia Jerozolimy miejscowy budulec nadaje ton architektoniczny miastu; a zapisana przez gubernatora Ronalda Storrsa w 1917 roku w okresie mandatu brytyjskiego rezolucja podtrzymująca obowiązek używania wyłącznie piaskowca jest nadal respektowana⁶, malowniczo rozrzucone na wzgórzach błyszczące w słońcu domy, wieże kościołów, wieże minaretów... niebiańskie miasto.

Chciałoby się wręcz pozostać na tym niewielkim wzniesieniu i przyrzeć się Jerozolimie oczami Michela de Certeau⁷. Jednak stosunkowo niska zabudowa, pozbawiona drapaczy chmur, skłania do oglądu w perspektywie horyzontalnej. Boskie oko nie spogląda tu na nas z góry, a przeciż, przyjmując narrację religijną, powinniśmy powiedzieć, że Bóg tu mieszka. Wszak nie jesteśmy na Manhattanie, symbolu nowoczesności, tylko w biblijnej Jerozolimie, mieście liczącym ponad 3000 lat. W porównaniu z blisko dziewięćmilionowym Nowym Jorkiem, Jerozolima, ze swoimi kilkuset tysiącami mieszkańców, jawi się nam jako metropolia w skali mikro. Mimo jednak krańcowej odmienności (a może właśnie dlatego) przewrotnie znajdujemy elementy wzajemnie te dwa miasta kojarzące: wielu ludzi na pytanie o stolicę Stanów Zjednoczonych, w pierwszym odruchu odpowie: Nowy Jork. I chociaż w rzeczywistości nią nie jest, w powszechnym odczuciu pozostaje swego rodzaju *umbilicus mundi* świata nowoczesnego, z wektorem mocno skierowanym ku sferze *profanum*. Jerozolima jest i nie jest stolicą Izraela: skomplikowana sytuacja polityczna regionu spowodowała, że Izraelczycy uważają Jerozolimę za swoją stolicę (tu znajdują się niemal wszystkie najważniejsze instytucje państwowe łącznie z parlamentem), zaś polityczny świat zewnętrzny tej stolicy nie uznaje (wszystkie ambasady obcych państw znajdują się w Tel Avivie). Jerozolima pozostaje jednak niezaprzeczalnym pępkiem świata religijnego – sferą *sacrum*. Wracając jednak do horyzontalnego oglądu miasta, zejście z góry w dół – ten upadek Ikara⁸ – implikuje pewne refleksje. Stąpanie po ziemi nie eliminuje wrażenia panoptyczności w rozumieniu Foucaulta⁹. Z Góry Strażników / Obserwatorów (sic!), po przejściu przez kontrolną bramkę, zjeżdżamy autobusem uzbrojonym w kamery (w odwrotnym kierunku mamy na ostatnim odcinku chwilowe towarzystwo policjanta, który

czujnym okiem szacuje potencjalne zagrożenie z naszej strony), na przystanku pełnym policji / żołnierzy przesiadamy się do tramwaju znowu zaopatrzonego w kamery. Zdążamy do Starego Miasta, serca Jerozolimy, Jerozolimy *sensu stricto*. Wsiadamy przy Bramie Damasceńskiej¹⁰, oglądani przez kolejnych policjantów / żołnierzy i przez kamery... Moja ulubiona brama jerozolimska (jest ich osiem wokół starych murów): pogranicze (nie granica jeszcze) dwóch światów: żydowskiego i arabskiego (celowo nie używam przymiotnika: islamskiego, bo Arabowie w Izraelu mogą być zarówno muzułmanami, jak i chrześcijanami). Znowu policja / żołnierze / strażnicy izraelsko-arabscy przysłuchują się przechodniom. Mają przygotowane zapory, zatem zamach już był albo będzie... Zwyczajne, nawet dla mnie. Więc przechodzę i o nic nie pytam. Usłyszę w wiadomościach: kto?, kogo?, ilu rannych?, ilu zabitych? Codziennosc „Świętego Miasta”. Piekielnego miasta?

Przekraczamy granicę starych murów i nagle uświadamiam sobie, że sformułowana przez Deborda koncepcja dryfowania po mieście mogła się zrodzić w Paryżu, ale z pewnością nie tutaj. Tu rządy sprawuje wszechobecna kontrola... Nawet niezaangażowany *flaneur* nie wyrwie się spod jej władzy. Każdy posłuszny, zdyscyplinowany element maszyny panoptycznego systemu kieruje się z punktu A do punktu B zaprogramowaną dla niego ścieżką. Według przynależności religijnej. I tylko nieświadomy spacerowicz, wolny, wydawałoby się, od determinacji religijnej, może pokusić się o złamanie tych reguł. Ale system jest szczelny i perfekcyjny. Już mijani po drodze w selekcjonowaniu, wręcz autoselekcjonowaniu (miał rację twórca Panoptikonu¹¹, że system wyzwala autokontrolę) pielgrzymi starają się zawrócić spacerowicza z błędnie obranej ścieżki (nawet tłumaczenie swego braku zaangażowania religijnego nie rozwiąże tego problemu). Wreszcie strażnicy u wejścia na Wzgórze Świątynne definitywnie uświadamiają mu, że nie ma tu miejsca na wymyślanie codzienności, nie ma miejsca na opór, łamanie kodów i raz ustanowionych barier¹². Bo spacerowicz dotrze do celu (Wzgórze Świątynne), ale system zmusi go do przejścia wyznaczoną tylko dla niego ścieżką. I nie ludźmy się, że ten ustalony porządek ma na celu ochronę miejsca kultu przed niemiernymi. Wszak to nie o profanujące wejście do samej świątyni chodzi, lecz o kontrolę. Bo w rezultacie wejść tam może każdy, ale tylko wybraną dla niego, a nie przez niego trasą.

Pielgrzymi... Rzeki pielgrzymów. Jeśli akt chodzenia jest aktem zapisywania¹³, to jakże skomplikowany będzie ten tekst. Wyobraźmy sobie mnogość miejsc kultu trzech wielkich religii. Każda z nich (judaizm, chrześcijaństwo, islam) jest podzielona na kilka obządków i każda wewnętrznie skonfliktowana. Kolejne grupy pielgrzymów, zdążając do swoich miejsc świę-

tych piszą swój tekst i swój tekst czytają. Może dlatego poruszają się w grupach z przewodnikami. Bo już nie są w stanie sami tych tekstów odczytać. Splątane sieci wzajemnie przecinających się ścieżek wyznaczanych wyznawaną religią i jej zróżnicowanymi interpretacjami wymagają przewodnika. Nawet wydawałoby się wspólne, pokrywające się fragmenty zapisu odczytywane są odmiennie, często z wrogością, a już najczęściej przy braku skupienia i religijnej refleksji. A czy możliwym jest przeczytanie jakiegokolwiek tekstu z zrozumieniem, nie koncentrując się na nim? Jeśli za Certeau przyrównamy akt chodzenia do aktu komunikacji językowej, to w Jerozolimie zauważymy brak jej bardzo pierwotnego, ale jakże koniecznego elementu: fatyczności. Jakby świętość (hebr. *kodesh* – oddzielenie – w przestrzeni religijnej oczywiście) skutecznie oddzielała właśnie poszczególne miejsca i grupy z tymi świętościami związane. Nie dostrzeżemy tu ani fatycznych gestów, ani językowych zwrotów służących nawiązaniu lub podtrzymaniu kontaktu, bo nikt tutaj nie wkłada wysiłku w jakąkolwiek komunikację. Beata Drabik w swojej książce poświęconej językowym rytuałom pisze, że funkcja fatyczna ma takie znaczenie informacyjne¹⁴. Wydaje się, że fatyczne swoiste *vacuum* stanowi również istotną informację: determinująca wzajemne relacje świętość (oddzielenie) to podstawowa zasada religijnego współistnienia wyznawców trzech monoteistycznych systemów w Jerozolimie. Wśród zgiełku targowiska arabsko-żydowsko (językowo)-indyjsko-chińskiego (przedmiotowo) słyszymy modlitwy w różnych językach. To kwintesencja biblijnego: „pomieszal im Bóg języki...”¹⁵, przywołującego przypowieść o Wieży Babel. Mieszają się języki, mieszają religie, mnie „mieszają się” idee: de Certeau, Debord, Nora, Foucault, Bauman, jednak Otto... Gęsta politycznie, religijnie i kulturowo Jerozolima jest w stanie wchłonać wszystko. A *numinosum*? Może tylko widok malowniczej pielgrzymki chrześcijan z Afryki (Etiopia?) przynosi chwilowe ukojenie niepokoju wywołanego brakiem koherencji doświadczania miejsca i naszych wyobrażeń o miejscu. Skoncentrowani są na śpiewanej w afrykańskim rytmie modlitwie-mantrze wprowadzającej w stan oniryczny, odrealniony. A jednak tylko oni wydają się realni, we właściwym miejscu, przystający wreszcie do naszego wewnętrznego wizerunku Świętego Miasta. Pozostali to zupełnie rozproszeni, pełnoprawni uczestnicy społeczeństwa spektaklu¹⁶.

Podczas obserwacji tego niemal niemożliwego współistnienia skonfliktowanych odrębnych religii (w skali makro) i odłamów poszczególnych religii (w skali mikro) nasuwa się prosta refleksja: zinstytucjonalizowane formy przejawów religii zdominowały i zmarginalizowały najistotniejszy, jakby się wydawało, element wiary w boski pierwiastek – *sensus numinis*. Kuszące byłoby pójście za myślą Jana Assmanna¹⁷

i stwierdzenie, że zapis pierwszych ksiąg zawierających przesłanie wiary w jednego Boga był elementem fundującym historię (a przynajmniej historię religii) i to właśnie on spowodował późniejszy zamęt. Wszak dopiero utrwalone na piśmie zasady i prawa dają się porównać. Wówczas można spierać się o ich słuszność, dyskutować, przekonywać, wreszcie walczyć – także w sensie dosłownym. Kiedy przyglądam się historii Jerozolimy, tego religijnego w treści palimpsestu, i błędzę po jej urokliwych ulicach, usiłując szczytać kolejne jego warstwy, gdzieś w zakamarkach umysłu rodzi się chęć ujawnienia kontrowersyjnej aporii: może pojawienie się religii objawionych zniszczyło intuicyjne, aprioryczne *sensum numini*. A jeśli rację ma Jan Assmann, utrzymując, że to monoteizm mojżeszowy z jego r o z r ó ż n i e n i e m, rozróżnieniem na prawdę i fałsz, charakterystycznym dla religii monoteistycznej i tylko dla niej, wprowadził nas na drogę wojen religijnych¹⁸? Nie czuję się kompetentna, aby zagłębiać się w teorie myśli religijnych, ale teksty Assmanna po prostu doskonale wpisują się w asocjacje związane z wnikliwym p r z y g l ą d a n i e m s i ę Jerozolimie i jej o d c z y t y w a n i e m. Monoteizm, wprowadzając wiarę w (samoobjawionego) jedyne Boga, odrzucając politeistyczną kosmogonię w postreganie bóstwa, zdeterminował religijną rywalizację. Animistyczne czy politeistyczne systemy praktycznie tej rywalizacji nie znały. Jak słusznie uważa Assmann, zastąpienie – *de facto* różnego tylko z nazwy – jednego boga – Słońce innym, nie wywoływało konfliktu, bo zastosowanie techniki t r a n s l a c j i w prosty sposób pomagało w przyjęciu tego nowego (tylko z nazwy) bóstwa. Samo zastąpienie nie kwestionowało boskiej wartości, gdyż boskość nadal należała do tej samej kategorii kosmogonicznej. Monoteizm jako religia objawiona (sam Bóg, ten jedyny, do nas przemówił), a zatem wprowadzający kategorię religii prawdziwej (tej pochodzącej od samoobjawionego Boga) i fałszywej skazał nas na wielowiekowe już konflikty religijne. Od tego momentu żaden obiekt szeroko pojętej natury nie wzbudzi w nas numinotycznego drżenia, jak to zdarzało się naszym praprzodkom. Jest jeden Bóg i w nim ma się zawrzeć cała duchowość, ś w i ę t o ś ć świata.

A jednak gdy chodzi się po ciasnych uliczkach Starej Jerozolimy, zagląda się do kolejnych m i e j s c ś w i ę t y c h poszczególnych porządków religijnych, mijają się kolejne pielgrzymki z ich odmiennymi modlitwami i rytuałami, trudno oprzeć się wrażeniu, że tłumnie przybywający tu wyznawcy monoteizmu zapomnieli o podstawowej prawdzie: „Jest jeden Bóg”. Jakby pozostali na poziomie tranzykcji z politeizmu do monoteizmu, czyli henoteizmu. Pierwsze przykazanie mojżeszowego dekalogu nie tylko mnie, jak przypuszczam, zastanawiało: „nie będziesz miał b o g ó w cudzych przede mną”. M ó j Bóg jest ważniejszy i dlatego jestem gotów walczyć w imię m o j e g o Boga. W tym kolektywnym szaleństwie nie ma miejsca na *numinosum*. Jest miejsce

tylko na spektakl i walkę. Każda z grup chce zawłaszczyć Święte Miasto na wyłączność. Każda głosi swoje ś w i ę t e do niego prawo. Ujednolicająca represyjność wszystkich religii pozbawia tak zdrowej różnorodności. Wzajemna nienawiść upodabnia. Niebezpieczeństwo mimetyzmu... Nawet religijnie nacechowani bojownicy-zamachowcy atakują „swoich”, bo już nie są w stanie odróżnić ich od „wrogów”. Chrześcijaństwo mieniące się religią miłości i pokoju (charakterystyczne, że każda z trzech dominujących tu religii ma w swoim powitaniu / pozdrowieniu słowo pokój: „pokój z tobą”, hebr. *shalom*, arab. *salam*) też odeszło daleko od swojej pierwotnej idei. W Jerozolimie, tak skondensowanej religijnie, widać ten problem wyjątkowo intensywnie. Wejdzmy na chwilę do najświętszego chyba miejsca chrześcijan – Bazyliki Grobu Pańskiego. Na podstawie wprowadzonego w połowie XIX wieku przez Turków *Status Quo*¹⁹ pieczę nad tym *sanctus sanctissimus* sprawują katolicy, grecki prawosławny Patriarchat Jerozolimy i Kościół Ormiański. Czasowo i w mniejszym zakresie dopuszczani do sprawowania swoich rytuałów są Koptowie, czyli członkowie autokefalicznego kościoła chrześcijańskiego z Egiptu, dalej wierni Kościoła Etiopskiego i Syryjskiego. Dokument *Status Quo* jest nie tyle wynikiem profanujących to miejsce ataków o b c y c h religii, ile przede wszystkim następstwem bratobójczych walk samych chrześcijan. Wielkanoc 1834 roku to jeden z najtragiczniejszych momentów w historii Bazyliki Grobu Pańskiego. W wyniku sporu między pielgrzymami doszło do walki, w efekcie której zginęło 400 osób. W 12 lat później zbiegła się data obchodów Wielkanocy katolickiej i prawosławnej. Ponownie wybuchł konflikt o prawo pierwszeństwa do odprawienia uroczystej mszy. Znowu zginęło 40 osób. „Piąte: nie zabijaj”. Te niekończące się właśnie trwają do dziś (ostatnia znaczniejsza w 2008 roku). Ich symbolem jest ustawiona na jednym z gzymsów fasady (sporna) drabina. Mimo że już nikt nie pamięta, dlaczego i kiedy ją tam ktoś postawił, wiadomo, że usunięcie jej groziłoby nowym konfliktem (bo kto ma prawo podjąć tę decyzję?). Klucze do bram Bazyliki od pokoleń dzierżą tureccy muzułmanie. Chrześcijaństwo w tej kwestii nie mogli dojść do porozumienia. Meandry ścieżek wewnątrz budynku kierują pielgrzymów do i c h miejsc świętych: kaplic kościołów gruzińskiego, syryjskiego, prawosławnego, ormiańskiego, katolickiego itd. – przegląd niemal wszystkich odłamów chrześcijaństwa. Brakuje protestantyzmu. Protestanci sytuują grób Jezusa w zupełnie innym miejscu²⁰. Ta ich alienacja jest w pewnym sensie znamienna. Wszak ideą protestantyzmu był powrót do korzeni chrześcijaństwa, odejście od n a d m i a r u. A trudno oprzeć się wrażeniu tegoż n a d m i a r u w labiryncie kaplic i kapliczek Bazyliki będących tylko odwzorowaniem zmultiplikowanych „podsystemów” tego samego systemu religijnego. Oprócz obleganego wejścia do miejsca

samego grobu (nad nim bezpośrednią opiekę sprawują mnisi ormiańscy) zwraca uwagę niewielka skała – Golgota²¹, pod którą, zgodnie ze starą tradycją, spoczywa czaszka Adama, a na której, zgodnie z nową tradycją chrześcijańską, został ukrzyżowany Jezus.

Wspomnienie Golgoty kieruje moje myśli na powrót do pejzażu widzianego z góry Skopus, z balkonu jednej z wydziałowych bibliotek Uniwersytetu Hebrajskiego. U podnóża góry znajduje się wioska arabska, oddzielona drogą i płotem zwieńczonym drutem kolczastym. Położona na niewielkim wzniesieniu pozbawionym zieleni, za to gęsto zabudowanym domami mieszkalnymi. Puste okna niewykończonych kilkupiętrowych budynków niezmiennie kojarzą się z pustymi oczodołami spiętrzonych czaszek – warstw kości zmieniających się zwycięzców i pokonanych w kolejnych wojnach w imię Boga. Na dachach zwracają uwagę – niczym wykrzykniki – liczne czarne zbiorniki na wodę. To powszechny widok nie tylko w Jerozolimie, ale i w całym Izraelu. Nikt nie potrafił sprecyzować mi, dlaczego krajobraz arabskich wiosek i miasteczek jest tak odmienny od miejsc zamieszkałych przez ludność żydowską. Charakterystyczny brak zieleni i gęsta, pnąca się w górę zabudowa to prawdopodobnie efekt ciągłego ograniczania przestrzeni przy równoczesnym wzroście populacji izraelskich Palestyńczyków. Zwlekanie z wykańczaniem domów to sposób na unikanie podatków – tak długo, jak dom jest w budowie, podatek od niego nie jest wymagany. To jedna z najczęściej powtarzających się eksplikacji takiego charakteru zabudowy. Ponure wrażenie.

Wyjdźmy na chwilę poza Stare Miasto, tym razem najbardziej chyba okazała Brama Yaffo. Opuśćmy ten *nucleus* (quasi) *sacrum* i pospacerujmy po mniej skondensowanej jerozolimskiej przestrzeni. Piękno zewnętrznych starych murów nie uwiedzie nas do tego stopnia, żeby znowu nie dostrzec mniej lub bardziej dyskretnych kamer. Nadal pozostajemy obiektem obserwacji. Wrażenie na tej luźnej przestrzeni jest na tyle mocne, że obracam się co jakiś czas, czując na sobie intensywne spojrzenie kogoś niewidzialnego. I nie jest to przeczcucie transcendencji. Z daleka widzimy już strażników / obserwatorów z krwi i kości. Zwyczajny widok w Jerozolimie – patrol z pełnym uzbrojeniem. Widok tak naturalny, jak pobożni Żydzi różnych odłamów (a jest ich nie mniej niż odłamów chrześcijaństwa i są podobnie wewnętrznie skłócenii). Wśród żołnierzy patrolu jeden z kippą na głowie – namacalnym znakiem jego religijności / pobożności? Tylko ten karabin przewieszony przez ramię... „Piąte: nie zabijaj”. Dysonans poznawczy? Może widok munduru łągodzi to wrażenie (mundur = broń). Za chwilę jednak dysonans się pogłębi. Przed nami mężczyzna, sądząc po charakterystycznym ubraniu – religijny: biała koszula, czarne spodnie, *cicit*, czarna kippa, *peot*²² – wszystkie atrybuty wskazują na pobożnego Żyda. To nie jest żoł-

nierz. Tylko ten pistolet wetknięty za pasek... „Piąte: nie zabijaj” (i tu nasuwa się kolejna asocjacja biblijna: w przypadku judaizmu, który jednakowoż sformułował nam Dekalog, może powinniśmy powiedzieć: „Szóste: nie zabijaj”). To dopiero tradycja chrześcijańska, a raczej dezynwoltura ojców kościoła przyniosła wygodną dla nich w pewnym momencie zmianę w niezmiennym, bo boskim przecież Dekalogu). Trudno sobie wyobrazić, ale na wezwanie mera Jerozolimy, po wielokrotnych atakach „nożowników” palestyńskich (tzw. intifada nożowników²³) wielu mężczyzn niebędących żołnierzami posiadających broń, a nosi ją przy sobie. Znamienne, że pozwolenie na broń mają (w większości religijni) Żydzi z okolicznych osiedli bezprawnie założonych na tzw. terenach okupowanych. Fanatyków religijnych tutaj nie brakuje – no cóż: *Terra Sancta*. Zostawmy jednak kwestie polityczne – problem złożony, wielowarstwowy i wielowątkowy, w którym religia jest oczywiście jednym z czynników, a może demagogicznych pretekstów. Wojenna retoryka jest wszechobecna w powszechnej narracji polityczno-religijnej: walka za wiarę, obrona świętości, prawo do obrony = prawo do zabijania, ofiary, szahidzi Allaha. Jerozolima to niemal żywa historia wojen religijnych. Nie tylko wojen totalnych między trzema głównymi religiami, ale też tych wewnętrznych w łonie każdej z nich, także tej chrześcijańskiej. Tu ponownie nie mogę oprzeć się potrzebie przytoczenia cytatu z mojego ulubionego Izajasza: „Gdy przychodzicie by stanąć przede mną, kto tego żądał od was, abyście wydeptywali me dziedzińce. Przestańcie składania czczych ofiar (...) nie mogą ścierpieć świąt i uroczystości (...) Choćbyście nawet mnożyli modlitwy, ja nie wysłucham, ręce wasze pełne są krwi”²⁴ (Iz 1 12,15-17). Święte Miasto, Syjon, Złota Jerozolima...

Okazuje się, że nie tylko miasto „widziane z góry”²⁵ jest *symulakrum*²⁶. Jerozolimska praktyka codzienności to porządek zupełnie obcy w stosunku do antycypującego, wewnętrznego, często mityczno-poetyckiego *d o ś w i a d z e n i a* tej przestrzeni w naszej wyobraźni. Miasto *w i d z i a n e* oczami duszy wydaje się być bardziej realne niż jego fizyczny analogon. Zmitologizowany wizerunek Jerozolimy sprawia, że realność tego miasta wydaje się jak najbardziej nierealna. Empirycznie doświadczane Święte Miasto jawi się jako baudrilardowskie *symulakrum*²⁷. Czy ten zgiełk różnojęzycznego targowiska, przeciskających się pielgrzymów, spoglądających na siebie podejrzliwie przedstawicieli zmultiplikowanych frakcji różnych religii to *Via Dolorosa*? Jerozolima, Złota Jerozolima – obiekt westchnień tysięcy chrześcijan, muzułmanów i przede wszystkim dziesiątek pokoleń Żydów z diaspory. Ci ostatni co roku *pesachowe* hagady kończyli formułą: *Ha shana habah biYerushalaim* (w przyszłym roku w Jerozolimie)²⁸. Z wieloma z nich, ze szczęśliwcami, którym to życzenie się spełniło, miałam okazję rozma-

wiać i przeprowadzić wywiady na temat ich wyobrażeń w konfrontacji z realnym zetknięciem z Jerozolimą. Odpowiedzi były podobne, choć o różnej intensywności przeżywania²⁹. Dominowało w nich rozczarowanie. Budowany przez pokolenia obraz miasta stał się bytem realnym na setki lat. Zнали topografię miasta, chodzili po tym rajskim miejscu w swojej wyobraźni. Jerozolima, której doświadczali po przyjeździe do Izraela, okazała się dla nich i n n y m m i e j s c e m, jakby o d w r ó c o n ą heterotopią. „[...] miejsca te są w pewien sposób poza wszystkimi miejscami, choć można wskazać ich lokalizację. [...] Heterotopia znajduje się w pół drogi pomiędzy oswojonym i znanym miejscem rzeczywistym (*topos*) a miejscem pozbawionym realnej przestrzeni, istniejącym jako byt wyobrażony, pomyślany (*ou-topos*) [...] Heterotopia, choć w istocie jest «tu», jest uchwytana, dotykalna i może stać się częścią możliwego doświadczenia, to realnie zawsze pozostaje «gdzie indziej»³⁰. Znamienne, że przedstawiciele najbardziej izolowanych grup wyznawców judaizmu, a więc tych związanych najmocniej i najwierniej ze źródłową formą ich religii, najbardziej tego rozczarowania w zetknięciu z r e a l n ą Jerozolimą doświadczali i przeżywali. Właśnie rozmowy z Falaszami, „Czarnymi Żydami” z Etiopii uświadomiły mi najdobitniej tę różnicę w doświadczaniu Ottowskiego *sensus numinis*³¹. Ich „przedizraelskie” życie, odnosimy wrażenie, że zgodne z cyklem natury, oraz umiejętność dostrzegania boskiej w niej emanacji było efektem „pierwotnej” konceptualizacji *sacrum*, przeżywania go w rozumieniu Ottowskim, nawet w ramach monoteistycznego judaizmu. Prawie wszędzie *numinosum* ściągają pojęcia zarówno społecznych, jak i indywidualnych ideałów obowiązku, sprawiedliwości i dobra. Stają się one „wołą” *numenu*, ono samo zaś staje się ich stróżem, czynnikiem porządkującym i twórcą, stają się ich podstawą i praźródłem. Coraz bardziej wkraczają one do samej jego istoty i umoralniają je. „Święte” staje się „dobre”, a „dobre” staje się tym samym „święte”. „[...] dopóki nie otrzyma się pełnego, złożonego znaczenia świętości, «uetycznienie pojęcia Boga» nie jest bynajmniej usunięciem, zastąpieniem *numinosum* przez coś innego – gdyby tak się stało, mielibyśmy do czynienia już nie z Bogiem, ale z namiastką Boga – lecz wypełnieniem go nową treścią, to znaczy, że dopełniają się one w *numinosum*”³².

Zderzenie z „religijnym spektaklem” tzw. nowoczesnego świata zagroziło wręcz integralności grupy tych afrykańskich wyznawców judaizmu (konsekwencje społeczne w obliczu odmiennego stylu życia, braku religijnej akceptacji ze strony izraelskich rabinów, pozbawienie przywódców duchowych Falaszy ich religijnych funkcji to temat na dużą rozprawę).

I znowu wypada wspomnieć Izajasza: „Bieda prawodawcom ustaw bezbożnych, i tym, co ustanowili przepisy krzywdzące, aby prawych odepchnąć od sprawiedliwości i wyzuć z prawa biednych mego ludu”³³.

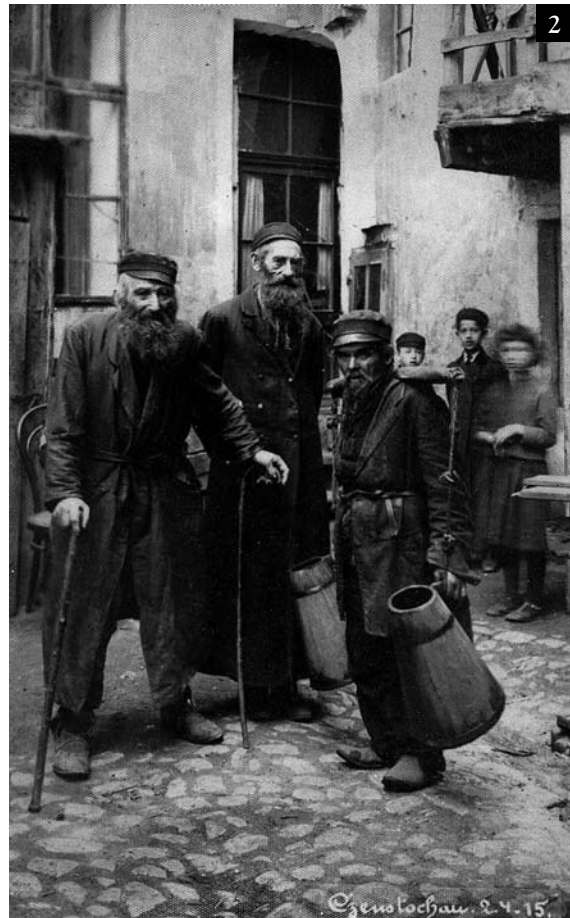
Więc może jednak „uetycznienie pojęcia Boga” zdominowało swoimi teoriami etycznymi *numinosum*. Teorie etyczne różnych systemów religijnych wprowadziły atmosferę rywalizacji i konfliktu, tak bardzo widoczną i wyczuwalną w Świętym Mieście. To budzi emocje – także we mnie, niezaangażowanej (?) spacerowiczce / obserwatorce.

Dlatego, mimo niezaprzeczonego poddania się – wbrew wszystkiemu – urokowi Jerozolimy, miałabym ochotę zatrzasnąć za sobą którąkolwiek z jej starożytnych bram, uwolnić umysł od wszelkich asocjacji, wreszcie zawołać za Nietzschem: „Bóg umarł” i wyjść poza rogatki miasta, skierować się w stronę pustyni i wyruszyć (jak Nietzsche właśnie, jak Rousseau) na pieszą wędrówkę, w poszukiwaniu *numinosum*³⁴.

Przypisy

- ¹ Rudolf Otto, *Świętość. Elementy racjonalne irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993. Autor nie wyjaśnia nam, czym jest *numinosum*, gdyż nie da się go rozpoznać, dotrzeć do niego. Możemy je jedynie odczuć, podobnie jak świętość, a to odczucie nazywa *sensus numinis*. To pewna siła, równocześnie wywołująca w człowieku lęk i pociągająca razem. Jest kategorią aprioryczną, warunkującą istnienie jakiegokolwiek religii. Zatem wg Otta każda religia, nawet ta „najprymitywniejsza”, wywołująca odczucie *sensus numinis*, jest religią „prawdziwą”.
- ² Postać *flâneura* – niezaangażowanego, zdystansowanego spacerowicza-obszwaratora przechadzającego się ulicami XIX-wiecznego Paryża pojawia się w twórczości Charles’a Baudelaire’a. Na gruncie socjologicznego dyskursu rozwinął ją Walter Benjamin (1892–1940), filozof, pisarz, eseista, teoretyk sztuki. Więcej na temat tej postaci zob. Michał Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm
- ³ Góra Skopus (gr. *skopeo* – obserwować, pilnować) Góra Strażników/Obszwaratorów; nazwa hebrajska: Har HaCofim.
- ⁴ (Iz 21,6), Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Pallotinum, Poznań 2000.
- ⁵ „Dryfowanie po mieście” – pojęcie ukute przez Międzynarodówkę sytuacjonistyczną: por. Guy Debord, *Spółczesność spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa, 2006.
- ⁶ Encyclopaedia Britannica, www.britannica.com/place/jerusalem, dostęp: 20.10.2016.
- ⁷ Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien*, INEDIT, Paris 1980.
- ⁸ M. de Certeau, dz. cyt.
- ⁹ Michel Foucault (1926–1984), francuski filozof i socjolog. W kręgu jego naukowych zainteresowań znalazło się wiele problemów. Jednym z nich była kwestia kondycji współczesnego społeczeństwa w odniesieniu do władzy niejednokrotnie przez Foucaulta uośsamianej z wiedzą. W swojej książce *Surveiller et punir. La naissance de la prison* z 1975 roku odnosząc się do koncepcji Benthama idealnego więzienia, analizuje współczesne społeczeństwo w kontekście projektu „Panoptikonu” z całym sys-

- temem nadzoru. System ten ma chronić, ale *de facto* daje władzy możliwość permanentnej kontroli nad życiem jednostki.
- ¹⁰ Brama Damasceńska, hebr. Sha'ar Shchem (brama wychodząca w kierunku biblijnego miasta Shchem (Sychem), dzisiejszy Nabłus).
- ¹¹ Jeremy Bentham (ur. w Londynie 1748–1832), Prawnik i filozof, twórca projektu więzienia panoptikonu, w którym to więźniowie, nie wiedząc, w którym momencie są obserwowani przez strażnika (wynikało to z konstrukcji budowli), podlegałyby autokontroli, źródło: www.britannica.com/biography/Jeremy-Bentham 24.10.2016. Więcej na temat Panoptikonu w: Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paryż 1975.
- ¹² M. de Certeau, dz. cyt.
- ¹³ M. de Certeau, dz. cyt.
- ¹⁴ Beata Drabik, *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- ¹⁵ „Zejdźmy więc i pomieszajmy tam ich język, aby jeden nie rozumiał drugiego” (Rdz, 11,7), Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, dz. cyt.
- ¹⁶ G. Debord, dz. cyt.
- ¹⁷ Jan Assmann, ur. w 1938 roku w Niemczech, egiptolog i znawca starożytnych religii, profesor uniwersytetu w Heidelbergu. Jego główne prace: *Moses the Egyptian* (Harvard, 1997), *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs* (Harvard 2003), *The Search for God in Ancient Egypt* (Cornell 2002), *Death and Salvation in Ancient Egypt* (Cornell 2006), *Of God and Gods* (Madison 2008), *Religion and Cultural Memory* (Stanford UP 2005), *The Price of Monotheism* (Stanford UP 2009), *Cultural Memory and Early Civilizations* (Cambridge UP 2011).
- ¹⁸ Koncepcja „rozdzielenia mojszeszowego”, które nie ma być „rozdzieleniem” między jedynym Bogiem i wielobóstwem, lecz raczej między prawdą i fałszem w samej religii. Por. Jan Assmann, *Moïse l'Égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*, Aubier, Paris 2001, *Le prix du monothéisme*, Aubier, Paris 2007.
- ¹⁹ Jason Schott, *The Ladder, the Sepulchre, and the Status Quo*, Proceeding of The National Conference On Undergraduate Research 2012. Weber State University, Ogden Utah, March 29–31, 2012, s. 338–341. W latach 1852 i 1853 sultan Abdülmecid I wydał dwa kolejne firmany, które zapewniały utrzymanie niezmiennego stanu rzeczy w zakresie własności i praw posiadanych przez każde z wyznań w poszczególnych sanktuariach, sposobu i warunków wypełniania obrzędów i liturgii. W XIX wieku przedstawiciele poszczególnych wyznań wydali wspólne oficjalne oświadczenie, w którym określono zasadę niezmiennego stanu rzeczy (*Status Quo*) w zakresie praw własności miejsc świętych, w tym przestrzeni wewnątrz świątyń, czasów i zakresów sprawowania liturgii. Okresy, w których dane wyznanie może mieć zapewniony szczególnie dostęp do poszczególnych przestrzeni bazyliki Grobu Świętego, Grobu Marii Panny czy bazyliki Bożego Narodzenia, są dopasowane do kalendarza liturgicznego danego wyznania religii. Zasada reguluje również organizowanie uroczystych liturgii, modlitw, procesji, błogosławieństw czy używanie kadzidła. Obowiązuje do dziś.
- ²⁰ Tzw. Grób w Ogrodzie – we wschodniej części Jeruzolimy, blisko Bramy Damasceńskiej i dworca autobusowego.
- ²¹ Golgota – Skala Czaszki (hebr. *gulgoleet* – czaszka).
- ²² Zgodnie z zapisem w Księdze Kapłańskiej: „Nie będziesz golił włosów z boków brody” (Kpł 19,27), Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2000. Każdy praktykujący wyznawca judaizmu nosi pejsy, czyli *peot*; nakaz dotyczy oczywiście tylko płci męskiej; *Cicit* to białe frędzle, element stroju religijnego Żyda zastępujący na co dzień tańce. Frędzli jest 613, zgodnie z liczbą nakazów i zakazów boskich. Kippa: nakrycie głowy każdego religijnego Żyda.
- ²³ Pierwsza Intifada (arab. powstanie), zwana „intifadą kamieni” (Palestyńczycy jako broni użyli kamieni) rozpoczęła się w 1987 roku, a zakończyła w 1993 porozumieniami w Oslo. W tej intifadzie po raz pierwszy wzięły udział kobiety palestyńskie. Druga Intifada, zwana „Al-Aqsa”, rozpoczęła się nazajutrz po wizycie premiera Izraela Ariela Sharona na Wzgórzu Świątynnym (gdzie znajduje się meczet Al-Aqsa) 29 września 2000. Charakteryzowała ją wyjątkowo liczne zamachy samobójcze w miejscach publicznych (autobusy, kawiarnie, dyskoteki itd.). Zakończyła się (oficjalnie) w 2005 roku, jednak brak konkretnych rozwiązań w konflikcie izraelsko-palestyńskim generuje nieustające mniejsze lub większe ataki z obydwu stron. Od września 2015 roku do dzisiaj zintensyfikowały się pojedyncze palestyńskie akty agresji (głównie młodych ludzi, w tym bardzo młodych kobiet). Ich bronią są najczęściej noże, stąd nazwa „Intifada noży”.
- ²⁴ (Iz 12, 15–17), Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2000.
- ²⁵ M. de Certeau, dz. cyt.
- ²⁶ Symulakrum: „obraz, zwłaszcza stworzony przez kino lub telewizję, który jest czystą symulacją, pozorującą rzeczywistość albo tworzącą własną rzeczywistość”, <http://sjp.pwn.pl/sjp/;2576805>.
- ²⁷ Por. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo siel, Warszawa, 2005
- ²⁸ Pesach – wiosenne święto upamiętniające wyjście Izraelitów z egipskiej niewoli. Podczas Pesach odczytuje się opowieści (hagady) dotyczące tego wydarzenia.
- ²⁹ Na podstawie wywiadów przeprowadzonych przez autorkę w Izraelu w ramach projektu badawczego (2013–2014) „Zapomniane mniejszości Gruzji” pod kierunkiem dr Urszuli Markowskiej-Manisty z Katedry Podstaw Pedagogiki i Katedry UNESCO w Warszawie oraz na podstawie wywiadów przeprowadzonych przez autorkę w październiku 2016 roku z przedstawicielami społeczności Żydów z Etiopii mieszkających w Izraelu.
- ³⁰ Dariusz Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca*, red. Dariusz Czaja, Czarne, Wołowiec 2013.
- ³¹ Rudolf Otto, dz. cyt.,
- ³² Na podstawie wywiadów przeprowadzonych przez autorkę w listopadzie 2016 roku z przedstawicielami społeczności Żydów z Etiopii mieszkającymi w Izraelu.
- ³³ (Iz 10,1–2), Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2000.
- ³⁴ Frederic Gros, *Filozofia chodzenia*, przeł. Ewa Kaniowska, Czarna Owca, Warszawa 2015.



1. *Bez tytułu*, (nadawca: Krzysztof B. Kowalski).
2. *Podwórko kamienicy w Częstochowie*, 1915 (nadawca: Leszek Wójcik).
3. Stanisław Birecki, *Żydzi z Baranowa Sandomierskiego*, ok. 1939-1942 (nadawca: Ryszard Krasnodębski).

11 listopada 1994 roku polska telewizja publiczna wyemitowała apel amerykańsko-polsko-izraelskiej Fundacji Shalom z prośbą o przekazanie tej instytucji wszelkich zdjęć związanych z historią polskich Żydów, które telewidzowie mają w swoich domowych archiwach. W okresie od grudnia 1994 do stycznia 1995 roku fundacja nagłaśniała tę inicjatywę za pośrednictwem prasy polskiej i zagranicznej oraz zdecydowała o nadaniu jej formy konkursu, obiecując cenne nagrody dla jego uczestników. Celem organizatorów było zebranie fotografii i filmów dokumentujących życie Żydów w Polsce przed, w trakcie i po II wojnie światowej. Kulminacyjnym punktem projektu stało się otwarcie 18 kwietnia 1996 roku w warszawskiej Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” wystawy *I ciągle widzę ich twarze. Fotografia Żydów polskich*, której towarzyszył bogato ilustrowany album pod tym samym tytułem.

Fundacja Shalom powstała w 1987 roku z inicjatywy Gołdy Tencer, aktorki i reżyserki Teatru Żydowskiego im. Estery Racheli i Idy Kamińskich w Warszawie. Celem fundacji jest ocalenie od zapomnienia bogatego dziedzictwa kultury jidysz, które uległo zagładzie w wyniku II wojny światowej. Fundacja organizuje kursy języka jidysz, wykłady, warsztaty, konkursy edukacyjne, spektakle teatralne i telewizyjne, wystawy plastyczne i festiwale, prowadzi również działalność wydawniczą¹. Wystawa *I ciągle widzę ich twarze* jest jednym z jej największych sukcesów. W odpowiedzi na wystosowany apel nadesłano ponad siedem tysięcy zdjęć². Wielu z nich towarzyszyły listy, których nadawcy dzielili się opowieściami na temat losów osób przedstawionych na fotografiach, historiami związanymi z okolicznościami ich wykonania lub ze sposobem, w jaki weszli w ich posiadanie. Przesyłki nadchodziły z Polski, Izraela, Wenezueli, Brazylii, Stanów Zjednoczonych, Włoch, Argentyny, Kanady i wielu innych krajów. Wśród nadawców byli zarówno Żydzi, jak i Polacy. Wystawa od 1996 roku stale podróżuje po różnych miastach Polski, była także pokazywana w wielu krajach świata, album zaś doczekał się do tej pory już czterech wydań³.

Tysiące nadesłanych zdjęć stały się podstawą do stworzenia przez fundację wyjątkowego archiwum. Jak już wspomniano, intencją fundacji było dotarcie do fotografii będących świadectwem życia ludności żydowskiej w Polsce zarówno przed 1939 rokiem, podczas II wojny światowej, jak i po jej zakończeniu. W tym kontekście zbiór ten zawiera bezcenne materiały do badania historii Żydów polskich, w niniejszym artykule będzie on jednak omawiany z innej perspektywy. Widzimy w nim, po pierwsze, unikatowe źródło informacji na temat percepcji oraz rozmaitych sposobów wykorzystywania fotografii przez osoby prywatne w ich codziennym życiu i środowisku domowym. Po drugie, inicjatywa fundacji jest doskonałym przykładem na

GIL PASTERNAK
MARTA ZIĘTKIEWICZ

Subwersywna moc prywatnych kolekcji fotografii. Żydzi w polskiej pamięci zbiorowej po upadku komunizmu

to, jak domowe kolekcje fotograficzne, które zdołały przetrwać burzliwe czasy polskiej historii i na których kształt nie wpłynęła polityka instytucji publicznych, zostały po 1989 roku wykorzystane w procesie przywracania pamięci o tych wydarzeniach historycznych, które w komunistycznej Polsce były marginalizowane lub wręcz usuwane z kart podręczników.

Dostęp do prywatnych kolekcji fotografii przechowywanych w domach i obarczonych dużym ładunkiem emocjonalnym jest zazwyczaj trudny dla osób postronnych, również więc badacze mają problemy z gromadzeniem materiału niezbędnego w ich pracy. Studia w tej dziedzinie były do tej pory prowadzone przede wszystkim w krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, a nieliczne polskie opracowania odwołują się bezpośrednio do ich wyników. Koncentrują się one przede wszystkim na zbiorach funkcjonujących w obrębie tak zwanych *nuclear families*, czyli małych rodzin złożonych z rodziców i dzieci, typowych głównie dla struktur społecznych wysoko uprzemysłowionych państw kapitalistycznych⁴. Zbiory te były tworzone i przechowywane we względnie bezpiecznych, stabilnych i demokratycznych systemach politycznych. Wyciągnięte na ich podstawie wnioski zawierają cenne informacje na temat roli fotografii w rodzinnych rytuałach, ukazują relacje panujące w danej rodzinie oraz informują o tym, jakie historie czy wartości przekazywane są kolejnym pokoleniom; koncentrują się one zazwyczaj na więziach rodzinnych, ważnych momentach w życiu jednostek i pokazywaniu szczęścia rodzinnego⁵. Zdjęcia zebrane przez Fundację Shalom powstawały i następnie były przechowywane w odmiennych warunkach społeczno-politycznych, a utrwalone na nich obrazy są inne niż te zazwyczaj utożsamiane z kolekcjami rodzinnymi. Analiza zbiorów fundacji, zarówno fotografii, jak i informacji zawartych w nadesłanych listach, powinna więc, naszym zdaniem, pomóc rozwinąć i rozbudować niektóre z teoretycznych modeli wykorzystywanych podczas analizowania roli i miejsca fotografii w życiu lokalnych społeczności i uświadomić, że nie muszą być one rozumiane wyłącznie jako bezpośrednia ilustracja życia rodzinnego.

Ale inicjatywa Fundacji Shalom jest istotna jeszcze z innego powodu. Poprzez zgromadzenie i udostępnienie szerokiej publiczności nadesłanych materiałów⁶ fundacja przyczyniła się do zainicjowania dyskusji na temat stosunków polsko-żydowskich i historii polskich Żydów oraz do zweryfikowania mitów na ten temat, które zostały stworzone lub utrwalone po 1945 roku i funkcjonowały w polskim społeczeństwie aż do upadku systemu komunistycznego w 1989 roku⁷. Wystawa i album *I ciągle widzę ich twarze* włączyły do publicznej debaty wypowiedzi, które podważały obowiązującą w PRL historiografię.

Na wstępie należy jeszcze podkreślić, że jesteśmy w pełni świadomi, że informacje otrzymane od nadawców, nawet jeśli ci przekazywali je w najlepszej wierze, mogą okazać się nieścisłe, obarczone błędami lub nawet fałszywe. Mogli oni bowiem polegać jedynie na swojej lub swoich bliskich pamięci, a wydarzenia interpretowali w sposób subiektywny. Jednak jeżeli nawet wiedza ta nie była zgodna z faktami historycznymi, to wydaje się, że przynajmniej w pewnym stopniu była odbiciem wielorakich czynników społeczno-kulturowych, historycznych i politycznych, które oddziaływały na nadawców i ich sposób widzenia zarówno teraźniejszości, jak i przeszłości w określonym momencie historycznym. Narracja na temat stosunków polsko-żydowskich od czasu otwarcia wystawy w 1996 roku uległa zasadniczym transformacjom, co było i jest efektem wysiłków wielu instytucji i organizacji, tak publicznych, jak i prywatnych. Najdonioślejszym przykładem jest otwarcie w Warszawie w 2013 roku POLIN – Muzeum Historii Żydów Polskich, którego misją jest przywracanie i ochrona pamięci o tej mniejszości⁸. Jednakże działalność tej i podobnych instytucji poprzedzona była szeregiem mniejszych, oddolnych inicjatyw, wśród których sukces odniesiony przez projekt *I ciągle widzę ich twarze* jest niezaprzeczalny i naszym zdaniem zasługuje na szczególną uwagę.

Przebudzenie mniejszości

W wyniku II wojny światowej Polska przestała być państwem wielonarodowościowym. Taki stan rzeczy odpowiadał zarówno nowej władzy komunistycznej, która dążyła do przebudowy stosunków społecznych zgodnie z socjalistyczną zasadą równości społecznej, jak i większej części opozycji, która jeszcze w czasach II Rzeczypospolitej dostrzegała w aspiracjach politycznych mniejszości narodowych zagrożenie dla integralności państwa⁹. Przedstawiciele zdziętkowanych, choć wciąż przecież istniejących mniejszości narodowych i etnicznych, zmuszano do asymilacji lub, alternatywnie, do wyjazdu z kraju. Nowe władze realizowały ideologiczną koncepcję jednego kraju dla jednego narodu, umacniając w społeczeństwie przekonanie, że w konsekwencji powojennych zmian granic w Europie w Polsce żyją wyłącznie Polacy¹⁰. Tendencja ta znalazła swój oficjalny wyraz w uchwale III Plenum Komitetu Centralnego

PZPR z 20 lutego 1976 roku, w której sformułowano zasadę jednorodności narodowej Polski¹¹. Zmiany struktury narodowościowej po 1944 roku uznawano za polityczny sukces Polski Ludowej, która jakoby zlikwidowała problem mniejszości narodowych¹².

Sytuacja ta zaczęła zmieniać się w latach 80. XX wieku wraz ze stopniową erozją dotychczasowego systemu politycznego. Kulminacją tego procesu były zmiany ustrojowe zapoczątkowane w roku 1989. Nowy demokratyczny polski rząd, podobnie jak rządy innych krajów postkomunistycznych, dążył do nawiązania bliskiej współpracy z demokracjami zachodnioeuropejskimi. Jednym z kluczowych warunków przynależności do tej wspólnoty było przestrzeganie europejskich uregulowań prawnych dotyczących praw człowieka, w których ochrona mniejszości narodowych, zgoda na ich otwarte funkcjonowanie i zagwarantowanie praw analogicznych do tych, z których korzystali pozostali obywatele, odgrywała ważną rolę¹³.

Proces demokratyzacji Polski stworzył nowe możliwości dla inicjatyw mających na celu podjęcie prób ocalenia pamięci o mniejszościach narodowych i etnicznych. Inicjatywy te często wykorzystywały fotografię. Przykładowo, w 1992 roku grupa naukowców z Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (IBL PAN) we współpracy z Instytutem Diaspory Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego zorganizowała konferencję poświęconą sytuacji mniejszości narodowych. Została ona podzielona na dwie części; w pierwszej kolejności w dniach 16–17 września odbyła się w Warszawie debata zatytułowana *Inni wśród swoich* poświęcona sytuacji mniejszości w Polsce, następnie, w dniach 18–19 września w Krakowie jej druga część – *Europa narodów, Europa państw* traktująca o sytuacji mniejszości w Europie po upadku komunizmu. W odniesieniu do Polski wyodrębniono 16 grup narodowościowych: Białorusinów, Cyganów, Czechów, Greków, Karaimów, Litwinów, Łemków, Macedończyków, Niemców, Ormian, Rosjan, Słowaków, Tatarów, Ukraińców, Węgrów i Żydów¹⁴. Warszawskiej części konferencji towarzyszyła wystawa fotograficzna przygotowana przez Aleksandrę Garlicką z IBL PAN, którą obejrzeć można było w Muzeum Niepodległości. Garlicka już wcześniej była kuratorką podobnych przedsięwzięć dokumentujących historię różnych grup społecznych w Polsce. Wszystkie prezentowano w warszawskiej Zachęcie; były to: *Fotografia chłopów polskich* (lipiec–wrzesień 1985), *Robotnicy* (maj 1989), *Lwowiaci i ich miasto* (marzec 1991), nieco później także *Inteligencja polska* (październik–grudzień 1995). Garlicka wykorzystywała zarówno fotografie pochodzące ze zbiorów publicznych, jak i pozyskane w wyniku cieszących się dużą popularnością konkursów skierowanych do szerokiej publiczności. W odniesieniu jednak do wystawy o mniejszościach ta druga formuła zawiodła, a na ogłoszenie prasowe odpowiedziało bardzo niewiele osób¹⁵. W ocenie Garlickiej na sytuacji takiej zaważyły „dawne wrogie dzia-

łania władz PRL w stosunku do tych środowisk [mniejszości narodowych] oraz poczucie ksenofobii występujące w tych społecznościach”¹⁶. Podobnie zresztą wyglądała kwestia uczestnictwa w samej konferencji: przedstawiciele mniejszości właściwie nie wzięli w niej udziału. „W ten sposób płaciliśmy cenę za przeszłość” zauważył Władysław Władyka, jeden z organizatorów tego wydarzenia¹⁷, zaś Garlicka podczas konferencji mówiła, że:

Zaskoczeniem było, już przy tworzeniu tej wystawy, ale należało się tego spodziewać, [że] na ten apel odpowiedziały przede wszystkim mniejszości, które nie posiadają w zapleczu własnego państwa. To znaczy odpowiedzieli przede wszystkim Karaimi, których jest garstka, odpowiedzieli Tatarzy, odpowiedzieli Ormianie. (...) Z pozostałymi narodowościami posiadającymi, zwłaszcza ostatnio, oparcie w swoim własnym państwie, (...) mieliśmy do czynienia z pewnymi zjawiskami ksenofobii. Była chęć, owszem, tworzenia takiej wystawy, ale przez nich samych i tylko o nich¹⁸.

Jakby na potwierdzenie słuszności tezy Garlickiej apel Fundacji Shalom reprezentującej wyłącznie mniejszość żydowską ogłoszony dwa lata po zorganizowaniu wystawy *Inni wśród swoich* okazał się ogromnym sukcesem. W ogłoszeniach prasowych fundacja prosiła o nadsyłanie zdjęć, precyzując, jakimi materiałami była zainteresowana:

Jeśli masz w domu zdjęcia polskich Żydów – dokumenty ich życia i historii – albo jeśli jesteś fotografem (nieważne profesjonalnym czy amatorskim) i w swoich wędrówkach z aparatem po Polsce udało ci się uchwycić dzień dzisiejszy małej społeczności Żydów – możesz wziąć udział w konkursie organizowanym przez amerykańsko-polsko-izraelską Fundację Shalom. (...) Zdjęcia – także serie zdjęć – mogą być zrobione w dowolnej technice i formacie. Każda fotografia powinna być opisana i zawierać informacje, gdzie oraz kiedy powstała i kogo przedstawia. (...) Zwycięzcom i uczestnikom konkursu organizatorzy obiecują cenne nagrody. Konkurs zakończy wystawa, która ma być pokazywana w głównych miastach Polski oraz w USA i Izraelu¹⁹.

Ogłoszenie wyjaśniało, że nadsyłane materiały będą oceniane w trzech kategoriach: dawne fotografie wykonane przed rokiem 1945, współczesne fotografie wykonane po 1945 roku oraz taśmy filmowe rejestrujące świat żydowski tak przed, jak i po wojnie²⁰. Cezura II wojny światowej była bardzo mocno zaakcentowana: „W 1939 roku trzy i pół miliona Żydów tworzyło w Rzeczypospolitej drugą co do wielkości diasporę w naszym kraju. Obecnie w Polsce mieszka kilka tysięcy Żydów. Spróbujmy odtworzyć i ocalić od zapomnienia różnorodny, barwny świat Żydów polskich oraz to, co pozostało po Zagładzie”²¹.

W innym ogłoszeniu, z 27 stycznia 1995 roku, fundacja zaapelowała do respondentów o „opisywanie okoliczności, w których zdjęcia zostały wykonane”²². Potencjalnych uczestników poinformowano także o intencji opracowania katalogu wystawy, w którym miały się znaleźć wybrane zdjęcia. Podano również listę nazwisk renomowanych żydowskich i polskich dziennikarzy oraz artystów, którzy mieli być odpowiedzialni za ocenę nadesłanych zdjęć i ich selekcję. Znaleźli się wśród nich między innymi Małgorzata Niezabitowska, Szymon Szurmiej, Szymon Kobyliński, Waldemar Dąbrowski, Nechemie Nissenbaum i Gołda Tencer.

Warto zauważyć, że nadając swojej inicjatywie formę konkursu z „cennymi nagrodami”, fundacja nieświadomie mogła wpłynąć na decyzję uczestników co do doboru materiału fotograficznego oraz treści dołączanych do niego komentarzy. Przykładowo, jedno z otrzymanych przez fundację zdjęć przedstawia siedzące w koronie drzewa dziecko. Z treści dołączonego do niego listu wynikało, że wykonano je podczas okupacji. Niemieccy żołnierze rzekomo kazali tak długo pozostać dziecku na drzewie, aż opadło ono z sił, spadło i zabiło się (fot. 1). Obraz utrwalony na zdjęciu jednak w żaden sposób nie sugerował dramatycznych okoliczności jego wykonania. Członkowie jury zdecydowali się więc na weryfikację nadesłanych informacji i skontaktowali się z uczestnikiem konkursu. Okazało się, że był to 13-letni chłopiec, który wymyślił całą historijkę w nadziei na otrzymanie nagrody²³. Trudno więc ocenić wiarygodność wszystkich przekazów, jednak organizatorzy dokładali wszelkich starań, aby publikować tylko potwierdzone przez nich informacje.

Polsko-żydowskie sąsiedztwo

Wiele zdjęć ukazuje małe przedwojenne miasteczka zamieszkałe przez ortodoksyjnych Żydów. Dla współczesnego odbiorcy przedstawiają one świat obcy i „egzotyczny”, dawno odeszły w niebyt. Jednak relacje niektórych uczestników projektu dowodzą, że podobnie świat ten mógł być odbierany także przez tych, którzy żyli w jego sąsiedztwie. Wiele przesyłek zawierało odnalezione w rodzinnych zbiorach zdjęcia osób noszących tradycyjne stroje chasydzkie. Leszek Wójcik na przykład przesłał zdjęcie przedstawiające trzech starych Żydów stojących na podwórku czynszowej kamienicy (fot. 2). Inskrypcja w języku niemieckim umieszczona na odwrocie odbitki informuje, że zdjęcie wykonano w Częstochowie 2 kwietnia 1915 roku, a więc podczas niemieckiej okupacji miasta. Wójcik w swoim liście wyjaśnił, że jego ojciec przechowywał zdjęcie przez te wszystkie lata, ponieważ „zachwycał się tymi fizjonomiami”²⁴. Użycie słowa „fizjonomia” ma niepokojący wydźwięk. W ujęciu historycznym zainteresowanie ludzką fizjonomią ukształtowało się w XIX wieku w związku z kolonizacją znacznej części Afryki i Azji. Europejczycy zdali sobie wtedy w pełni sprawę z różno-

rodności typów ludzkich twarzy, tak odmiennych od ich własnych. Fotografie „typów” rasowych cieszyły się ogromnym zainteresowaniem zarówno wśród naukowców, jak i zwykłych ludzi. Z czasem to zainteresowanie zostało poszerzone – odkrywano więc już nie tylko różnice w wyglądzie mieszkańców odległych kolonii, ale również mniejszości etnicznych zamieszkujących kontynent europejski. W XX wieku rasizm zyskał aspekt nacjonalistyczny i stał się podstawą wprowadzonego w nazistowskich Niemczech systemu segregacji rasowej. Jednak ideologia ta znajdowała oddźwięk także w innych państwach, a fotograficzne przedstawienia „typów” były często wykorzystywane jako narzędzie propagandowe do ukazywania mniejszości etnicznych jako „gorszych” od dominującej w danym kraju grupy narodowościowej. W odniesieniu do Żydów żyjących od wieków na terenie niemal całej Europy fotografia niejednokrotnie używana była do szerzenia antysemityzmu. Przedstawiano ich jako „obcych”, często fizycznie ułomnych, w sposób prześmiewczy lub obraźliwy, koncentrując się przede wszystkim na osobach w tradycyjnym stroju żydowskim lub wykonujących zajęcia, które im zwyczajowo przypisywano²⁵.

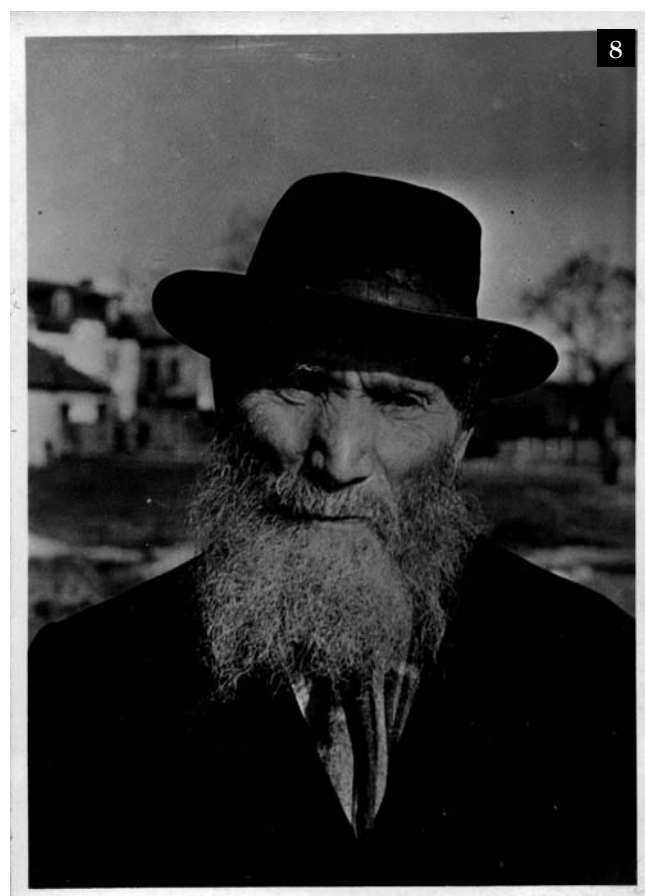
Wydaje się jednak, że doszukiwanie się podobnego sposobu myślenia w liście Wójcika jest bezpodstawne i byłoby nadużyciem – prawdopodobnie wyraził on jedynie swoją i swojego ojca ciekawość na widok inaczej wyglądających sąsiadów. Taką tezę potwierdzają inne listy.

Ryszard Krasnodębski na przykład przesłał w imieniu Heleny Rogali-Krasnodębskiej 31 fotografii. Sześć z nich wykonał Stanisław Birecki (fot. 3–4). Helena Rogala-Krasnodębska i Stefan Birecki zostali w grudniu 1939 roku przesiedleni przez Niemców z okolic Poznania do Baranowa Sandomierskiego. Zachodnie ziemie II Rzeczypospolitej, w przeciwieństwie do ziem południowo-wschodnich, gdzie położony jest Baranów, zamieszkane były przez stosunkowo niewielki odsetek ludności żydowskiej, nieliczni byli zwłaszcza ci żyjący według tradycyjnych zasad religijnych. Według słów Ryszarda Krasnodębskiego Helena Rogala-Krasnodębska poprosiła Bireckiego o wykonanie przedstawiających ich fotografii, ponieważ „w Poznańskim takich galicyjskich postaci Żydów nie można było spotkać”²⁶. List nie zawiera żadnych informacji na temat sposobu postrzegania Żydów przez Rogalę-Krasnodębską jako przedstawicieli grupy społecznej lub rasy, a słowa te sugerują, że zdjęcia włączyła do swojej prywatnej kolekcji z powodu zwykłego zainteresowania „żydowskim wyglądem”, tak znacząco odmiennym od wyglądu ludzi, wśród których poprzednio żyła. Podobna motywacja przyświecała również Tadeuszowi Ordyńskiemu, który przesłał fotografię dwóch mężczyzn w tradycyjnych chasydzkich strojach (fot. 7). W swoim niedatowanym liście wyjaśnił on, że w 1939 roku służył jako oficer w pułku artylerii stacjonującym w Górze Kalwarii; wtedy „pierwszy raz zobaczyłem takie fizjonomie, to sfotografowałem”²⁷.

Pozostałe 25 z 31 fotografii przekazanych przez Ryszarda Krasnodębskiego wykonała przyjaciółka Heleny Rogali-Krasnodębskiej, Irena Florkowska. Również ona została przesiedlona z okolic Poznania do Tarnowa oddalonego o około 70 km od Baranowa. Pracowała tam przez jakiś czas „dla fotografa Niemca i z własnej inicjatywy robiła niektóre zdjęcia”²⁸. Część tych fotografii ofiarowała następnie w prezencie Rogali-Krasnodębskiej, co sprawiło, że były one dla tej ostatniej w dwójnasób cenne (fot. 5–6) – jako pamiątka po bliskiej osobie oraz wspomnienie pewnego etapu życia, który przyszło jej spędzić w środowisku, którego integralną częścią byli „dziwnie” wyglądający członkowie społeczności żydowskiej.

Tego typu wyjaśnienia są świadectwem pamięci o różnorodności etnicznej Polski, która została w ogromnej mierze unicestwiona w wyniku II wojny światowej. Przełamywały one oficjalną narrację o etnicznej homogeniczności społeczeństwa, stawiając tym samym pytania o charakter jego historii. Jednak Polskę zamieszkiwali także Żydzi, których sposób życia nie przystawał do stereotypowych wyobrażeń. Wiele zdjęć ukazuje osoby noszące współczesne, modne ubrania, ludzi w pracy albo aktywnie spędzających czas wolny oraz podczas publicznych uroczystości. Fotografie te dowodzą, że członkowie wspólnoty żydowskiej w mniejszym lub większym stopniu zasymilowali się z europejskim porządkiem społecznym i byli jego aktywnymi uczestnikami. Nawet wtedy, gdy na zdjęciu widzimy ludzi ubranych w sposób zgodny z zasadami ortodoksyjnego judaizmu, to sama konwencja ich portretowania zgodna jest z zasadami obowiązującymi w europejskiej fotografii na początku XX wieku. Świadczy to o przejmowaniu przez polskich Żydów europejskiej kultury i wartości. Tak więc fotografie takie, bez względu na to, czy widoczne są na nich oznaki żydowskiej tożsamości, czy też nie, ukazały nie tylko różnorodność społeczeństwa w przedkomunistycznej Polsce, ale również zróżnicowanie w ramach samej społeczności żydowskiej, jednocześnie umiejscawiając ją w strukturze polskiego społeczeństwa tamtych czasów.

Najlepszym może tego przykładem są fotografie zaświadczone o udziale obywateli pochodzenia żydowskiego w polskich siłach zbrojnych. W początkach XX wieku służbę wojskową rozumiano jako przejaw postawy obywatelskiej. Żydzi byli jednak często zwolnieni z tego obowiązku: nierzadko uważano ich za niezdolnych do służby, także ze względu na rzekomą fizyczną ułomność nieliczącą z godnością żołnierza²⁹, kwestionowano też ich lojalność wobec państw, których byli obywatelami. Jednak zdjęcia ukazujące Żydów w pełnym umundurowaniu przeczą temu stereotypowi. Przykładem jest pełnopostaciowy, wykonany w studiu, portret niejakiego pana Ringa przesłany przez Albina Kaca, który w swoim liście wiąże dzieje Ringa z polską historią i wartościami społeczno-politycznymi



- 4 Stanisław Birecki, Żydzi z Baranowa Sandomierskiego, ok. 1939-1942 (nadawca: Ryszard Krasnodębski).
5. Irena Florkowska, Żydzi z Tamowa, ok. 1939-1942 (nadawca: Ryszard Krasnodębski).
6. Irena Florkowska, Żydzi z Tanowa, ok. 1939-1942 (nadawca: Ryszard Krasnodębski).
7. Tadeusz Ordyński, Żydzi z Góry Kalwarii, 1939 (nadawca: Tadeusz Ordyński).
8. Irena Florkowska, Żydzi z Tamowa, ok. 1939-1942 (nadawca: Ryszard Krasnodębski).

(fot. 14). Kac wyjaśnił, że Ring służył podczas I wojny światowej w armii Austro-Węgier, a następnie po odzyskaniu przez Polskę niepodległości brał udział w wyprawie kijowskiej podczas wojny polsko-bolszewickiej. Opisał go jako „Żyda, którego Józef Piłsudski odznaczył Krzyżem Virtuti Militari w uznaniu bohaterskich czynów podczas ofensywy na Kijów w 1920 r.”, ale też poinformował, że Ring „miał wiele austriackich odznaczeń wojskowych” i był „przewodniczącym Stowarzyszenia Żydowskich Kombatantów w Nowym Sączu”³⁰. Zdjęcie Ringa w galowym mundurze polskiego oficera w żaden sposób nie wskazuje na jego pochodzenie. Jednak przekaz Kaca informuje nas, że będąc lojalnym i cieszącym się szacunkiem obywatelem polskim, był on jednocześnie członkiem społeczności żydowskiej.

Nie należy umniejszać znaczenia decyzji fundacji o włączeniu do wystawy zdjęć ukazujących Żydów zasymilowanych ze społeczeństwem polskim. Tego typu fotografie, być może pozornie mniej ciekawe dla współczesnego odbiorcy, przełamują bowiem pewną utrwaloną tendencję do przedstawiania Żydów jako „innych” i „obcych”. Kurator wystawy, fotograf Tomasz Tomaszewski, tłumaczył, że „skompletowanie [przez fundację] tych zdjęć jest szalenie ważne. To przypomnienie znaczącego fragmentu naszej kultury”³¹. Pogląd ten podzielał publicysta Jerzy Sławomir Mac w swojej recenzji z wystawy, argumentując, że już sam fakt przetrwania tych fotografii w szufladach polskich domów świadczy o „stopniu symbiozy obu narodowości zamieszkujących Rzeczpospolitą”³². Z kolei Krzysztof Teodor Toeplitz argumentował, że zdjęcia te umożliwiły inne niż dotychczasowe spojrzenie na życie Żydów w Polsce. Uzasadniał on, że przed tą wystawą w polskiej kulturze masowej z reguły przedstawiano Żydów na dwa sposoby. Z jednej strony ich życie w Polsce kojarzyło się z kulturą „zgliśc i grobów, Oświęcimia i Treblinki”, z drugiej zaś na ten obraz kultury śmierci nakładła się klisza, którą Toeplitz nazywał pryzmatem Anatewki. Popularność musicalu *Skrzypek na dachu* spowodowała, zdaniem publicysty, że w mniemaniu wielu Polaków (i nie tylko Polaków) kultura Żydów wschodnioeuropejskich jawiła się jako

kultura folklorystyczna, zgrzebna, uboga, lecz podszta wiekową tradycją, naszpikowana zaskakującymi mądrościami i w pewnym sensie przypominająca również stereotypowe wyobrażenia dotyczące pogodnego życia prostego ludu – górali, Hucułów czy dziańskich zuchów z Krowodrzy.

Tak więc, przekonywał Toeplitz, pomimo że wystawa pokazuje ludzi, na których egzystencję oddziaływała świadomość żydowskich tradycji oraz Shoah, to wyjaśnia ona także, w jaki sposób ich życie i zajęcia były wplecione w strukturę polskiego społeczeństwa, w polską gospodarkę i w polską kulturę³³.

Shoah a polska trauma wojenna

W czasach reżimu komunistycznego historiografia dotycząca niemieckiej okupacji koncentrowała się w przeważającym stopniu na wpływie II wojny światowej na losy Polski oraz Polaków. Polscy historycy interesowali się głównie polskimi doświadczeniami wojennymi, unikając dyskusji na temat okupacyjnych losów mniejszości narodowych³⁴. Ofiary nazistowskich obozów śmierci były wspominane w kontekście niemieckich planów eksterminacji ludności polskiej – w równym stopniu Polaków, jak i ich współobywatele innej narodowości. Holocaust jako doświadczenie żydowskie był właściwie nieobecny w polskiej pamięci historycznej³⁵.

Z dzisiejszej perspektywy dla osób nieznających bliżej obowiązującej w PRL-u oficjalnej historiografii może wydawać się wręcz szokujące, że jeszcze na początku lat 90. XX wieku, czyli w czasie, gdy fundacja organizowała wystawę, w społeczeństwie polskim wiedza na temat Auschwitz jako miejsca martyrologii żydowskiej była bardzo nikła. Przed 1989 rokiem historycy przedstawiali obóz jako miejsce eksterminacji obywateli polskich, nie podkreślając jednak, że chodziło głównie o Żydów, a o roli obozu w ich zagładzie zaczęto przypominać dopiero pod koniec lat 80. XX wieku³⁶. W rezultacie według badań sondażowych przeprowadzonych przez firmę CBOS w 1995 roku tylko 8% respondentów uważało Oświęcim przede wszystkim za symbol zagłady Żydów, natomiast dla 47% z nich był to przede wszystkim symbol męczeństwa narodu polskiego; w 2010 roku proporcje te uległy odwróceniu i aż 47% badanych uznawało obóz przede wszystkim za miejsce zagłady Żydów, zaś 40% – narodu polskiego³⁷. Na zmianę świadomości Polaków wpływ miały zarówno działania informacyjne prowadzone w mediach, jak i edukacyjne w szkołach. W inicjatywy te wpisał się również projekt fundacji.

Po wojnie niewielu Żydów w Polsce mówiło o swoich doświadczeniach. W kraju pozostało ich bardzo niewiele; ocaleni albo wyemigrowali, albo woleli nie wracać pamięcią do traumatycznych wspomnień. Ponadto ci, którzy pozostali, często nie chcieli przyznawać się do swojego pochodzenia, obawiając się antysemickich nastrojów, których skutków w okresie powojennym kilkakrotnie boleśnie doświadczali. Fundacja udzieliła głosu tym, którzy zdecydowali się przemówić; opowieści te, nawet jeśli nie mówią wprost o doświadczanych okrucieństwach, przepełnione są dramatyzmem. Jedną z najbardziej poruszających historii przekazała Zahava Bromberg, która podczas pobytu w Auschwitz uratowała przed zniszczeniem rodzinne zdjęcia. Bromberg wyjaśniła, że: „ja sama przeniosłam [te zdjęcia] przez 2 selekcje u dr. Mengele w koncentracyjnym obozie w Oświęcimiu” i podała bliższe szczegóły tych wydarzeń:

Zdjęcia te trzymałam w ustach, a innym razem były przyklepione plastrem, do podeszwy bosej nogi. Nawet dzisiaj ja nie rozumiem, jak mogłam się wtedy tak niebezpiecznie zachować. Naturalnie, że za to groziła kara śmierci. Widocznie tylko młody wiek (14 lat) miał na to wpływ³⁸.

Nie może dziwić niezwykle emocjonalne przywiązanie Bromberg do ocalonych fotografii. Konsekwentnie opierała się ona prośbom fundacji o ich przesłanie. W swoim kolejnym liście, odnosząc się przede wszystkim do zdjęcia swojej matki (fot.11), Bromberg tłumaczyła: „niestety bardzo trudno mi się rozstać z oryginalnym zdjęciem z sentymentalnego powodu”³⁹. Zamiast tego zgodziła się wysłać reprodukcję wykonaną w większym powiększeniu. Bromberg uznała, że osoby postronne zainteresować może przede wszystkim oświęcimska historia odbitek, nie zaś sam utrwalony na nich obraz. Pisała: „Fotografie te ze względu na ich historię przetrwania zapewne będą miały ważność”⁴⁰.

O wzajemnym powiązaniu losów Polaków i Żydów świadczyły również przesyłki dostarczone przez Polaków niemających żydowskich korzeni. Część z nich odpowiedziała na apel, odnajdując zdjęcia dokumentujące ich własne lub członków ich rodzin kontakty ze społecznością polskich Żydów, którym kres położyła wojna. I tak na przykład Maria Fijałkowska przesłała wspomnienie o przyjacielu z dzieciństwa Józefie Stendingu. „Często się razem bawiliśmy, będąc dziećmi” napisała w swoim niedatowanym liście dołączonym do ślubnej fotografii Szymona i Niusi Stending (fot. 12), rodziców Józefa. Stendingowie ofiarowali to zdjęcie matce Marii Fijałkowskiej na pamiątkę swojego ślubu. Na odwrocie widnieje data 10 października 1924 roku i dedykacja: „Dla naszych kochanych przyjaciółek Mani i Kasi”. Fijałkowska w swym liście wspomina zarówno Szymona i Niusię, jak i szczęśliwe chwile swojego dzieciństwa spędzone z Józkiem. Wspomnienia te i ślubna fotografa silnie kontrastują z okolicznościami jego śmierci:

Zginął w ten sposób, że gdy pędzono grupę leżajskich Żydów drogą do Kuryłówki i doszli do rzeki San – powiedziano im, że kto przepłynie San, będzie wolny. Józio wraz z innymi młodymi deportowanymi skoczył do wody. Wszyscy oni zostali zastrzeleni w wodzie. Taką wersję tego wydarzenia opowiedziano mojej Matce, wiedząc że przyjaźniła się z Państwem Stendingami, a przede wszystkim z Panią Niusią⁴¹.

Maria Fijałkowska tłumaczy też, dlaczego zdecydowała się odpowiedzieć na apel fundacji: „Pomyślałam sobie, niech te zdjęcia zobaczy więcej ludzi. Może w Izraelu jest ktoś z Leżajska? I zdjęcia te wzbudzą w nim dobre i czule wspomnienia z czasów do 1939 roku”⁴².

Potrzeba przywołania za pomocą zdjęć pamięci o zgodnych i harmonijnych kontaktach Polaków i Żydów przewija się w wielu nadesłanych listach. Część z nich dotyczyła czasów okupacji. W roku 1994, gdy fundacja po raz pierwszy zaapelowała w telewizji o nadsyłanie zdjęć, Golda Tencer pokazała kilka zdjęć jako przykład fotografii, które ją interesowały. Część z nich rozpoznał Jerzy Dąbrowski; zostały one wykonane przez jego nieżyjącego już wtedy ojca Michała Dąbrowskiego, fotografa prowadzącego w Baranowie Sandomierskim zakład od czasów międzywojennych aż do lat 70. XX w. Jerzy Dąbrowski w swoim liście wyjaśniał: „Przedstawione w telewizji zdjęcia Ojciec mi pokazywał razem z innymi, równie ciekawymi co do ujęć, aczkolwiek nie zawsze dobrymi technicznie”⁴³. Dąbrowski nie koncentruje się na opisie żadnego zdjęcia, zdecydował się przede wszystkim na opowieść o podejmowanych przez jego ojca próbach ratowania Żydów podczas okupacji:

Ojciec opowiadał mi, że przed wojną robił interesy z Żydami i twierdził, iż dobrze Mu się z nimi współpracowało – kluczem do tego była konieczność zachowania szacunku do Żydów. W czasie okupacji Ojciec, sądząc w naiwności, że Niemcy nie wywozą Żydów, którzy mają pracę, zatrudnił ich sporą liczbę. (...) Któregoś dnia Ojciec miał rewizję, którą prowadziło dwóch Niemców. Za jednego z tych Niemców Ojciec do końca życia się modlił, będąc wdzięczny za pobieźnię przeprowadzoną rewizję w miejscach, gdzie miał broń i odbiorniki radiowe⁴⁴.

Jerzy Dąbrowski przekazał fundacji 58 zdjęć wykonanych przed wojną przez jego ojca. Przedstawiają one zarówno osoby w tradycyjnych żydowskich ubiorach, jak i w pełni zasymilowane (fot. 10, 13). Ukazują po raz kolejny, jak zróżnicowana była społeczność żydowska przed 1939 rokiem oraz świadczą o intensywnych kontaktach Michała Dąbrowskiego z jej członkami. List Jerzego Dąbrowskiego zaświadcza jednak i o tym, że jego ojciec widział w nich nie tylko klientów zakładu, ale również współobywateli, których mógł, jak wierzył, ochronić przed czekającym ich tragicznym losem.

Wzajemnie powiązane dzieje Polaków i Żydów, wspomnienia wojenne oraz tragiczne losy mniejszości podczas niemieckiej okupacji Polski dominowały w opowieściach dołączonych do innej kategorii zdjęć. Podobnie, jak miało to miejsce w przypadku Marii Fijałkowskiej i Jerzego Dąbrowskiego, one również obracały się wokół wspomnień polskich, ale towarzyszyły zdjęciom przedstawiającym Żydów osobiście nieznanym nadawcom, fotografiom, które zostały znalezione podczas wojny i zachowane w domowych zbiorach pomimo związanego z tym ryzyka. Opowieści te, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Bromberg, koncentrują się na społecznej biografii fotografii: okolicznościach

ich powstania, sposobach, jakimi w ich posiadanie weszli nowi właściciele oraz temu, jak przetrwały. Nadawcy informowali, że znaleźli je na terenach zlikwidowanych gett, inni natknęli się na nie na opustoszałych strychach, gdzie wcześniej ukrywali się Żydzi. Liczne komentarze świadczą także o przechowywaniu przez Polaków zdjęć pozostawionych przez Żydów na stacjach kolejowych, z których byli deportowani do obozów zagłady, zmuszeni jednocześnie do porzucenia niemal całego dobytku. Wiele z tak „zdobytych” fotografii ukryto podczas wojny w schowkach pod schodami, w kanałach wentylacyjnych, za obrazami czy też naklejano na nich inne fotografie. Zdjęcia noszą liczne ślady swej dramatycznej historii: są poplamione, pogięte, naddarte. Przechowując w milczeniu te wizerunki obcych osób przez cały okres PRL-u, Polacy bez żydowskich korzeni w symboliczny sposób podtrzymywali pamięć o społeczności polskich Żydów i świadomość, że historia kraju byłaby bez ich udziału niekompletna.

Dobrym na to przykładem jest przesyłka Jana Kochańskiego. Zgłosił on do konkursu zdjęcie dwóch starszych Żydów (fot. 16), o których tożsamości ani losach nic nie wiedział. Fotografie tę znalazł bowiem wśród ubrań pochodzących ze zlikwidowanego getta, które Niemcy dostarczali jako materiał do czyszczenia maszyn do huty Zawiercie, w której Kochański pracował podczas wojny⁴⁵. Sentyment, jakim darzył on to zdjęcie, oraz decyzja, by powierzyć je fundacji, zdają się sugerować, że reprezentował on tych Polaków, którzy zobaczyli w projekcie szansę na powiązanie własnych doświadczeń okupacyjnych z historią Shoah; na powiedzenie światu, że zagłada społeczności żyjącej przez wieki obok nich była również częścią ich wojennej traumy. Dobitnie ujęła to Joanna Dąbrowska, która w swojej recenzji wystawy zamieszczonej na łamach dwutygodnika „Sycyna” pisała, że eksponowane tam fotografie „dużo mówią o tych [ludziach], dzięki którym (...) ocalały. Powinniśmy pamiętać o tym, że wszystkie te zdjęcia są częścią historii Polski”⁴⁶. Mając to na uwadze, warto dodać, że marginalizowanie przez peerelowską historiografię cierpień Żydów podczas wojny doprowadziło w konsekwencji także do zmarginalizowania pewnych aspektów wojennego dramatu Polaków będących świadkami Shoah. Projekt Fundacji był jedną z pierwszych inicjatyw, która pozwoliła im o niej opowiedzieć.

W tym kontekście można spojrzeć na przesyłane przez Polaków fotografie dokumentujące masowe deportacje ich żydowskich sąsiadów, które miały miejsce zarówno w małych miasteczkach, jak i w dużych ośrodkach miejskich. W ich wyniku opustoszały nagle całe ulice i dzielnice, co zmieniło bezpowrotnie także życie codzienne tych, którzy pozostali. Podczas deportacji żołnierze niemieccy niejednokrotnie publicznie poniżali i upokarzali Żydów, jak gdyby bawiąc się swymi ofiarami. Robienie zdjęć było integralną częścią tego procesu i dopełniało aktu przemocy, a zdjęcia stawały

się swego rodzaju „trofeami”⁴⁷. Jak się jednak okazało, fotografie tego typu bywały potajemnie wykradane przez Polaków, zdarzało się też, że ci potajemnie oświadczenia dokumentowali okrucieństwa, których doświadczyli ich żydowscy sąsiedzi.

Stanisław Leszczyński złożył na ręce fundacji dwie fotografie przedstawiające wydarzenia, których był podczas wojny świadkiem w rodzinnym Krośnie. Na pierwszej z nich widzimy na tle zabudowań miejskich czwórkę Żydów zwróconych twarzami do siebie i szarpiących się wzajemnie za brody (fot. 17). Na drugim zdjęciu, wykonanym z większej odległości, widać, że mężczyźni ci byli tylko częścią większej grupy, w której wszyscy zmuszeni zostali do wykonywania podobnej, upokarzającej czynności (fot. 15). „Zdjęcia te robił jakiś szwab – pisał Leszczyński – i oddawał do fotografa po odbitki, a myśmy po kryjomu kopiowali dla siebie”⁴⁸. Nie wyjaśnił on motywów tamtej decyzji, ale zaznaczył, że przekazał je fundacji, „bowiem są również dowodem martyrologii Żydów Polskich”. Fotografie te stały się dla niego punktem wyjścia dla opowieści o losach lokalnej żydowskiej społeczności:

W czasie wojny na rynku w Krośnie nad Wisłokiem (...) najpierw spędzano Żydów, potem następowała wywózka do obozu zagłady w Bełżcu. (...) Wywożono ich stłoczonych otwartymi samochodami ciężarowymi, wieziono przez całe miasto na oczach mieszkańców. Transporty te widziałem na własne oczy, poznając często znajome twarze na wozach. Widziało się ich po raz ostatni!⁴⁹

W ten sposób Stanisław Leszczyński prezentuje te zdjęcia jako prawdopodobnie ostatnie świadectwa obecności krośnieńskich Żydów w swoim rodzinnym mieście. Opisał fotografie jako dodatkowe wizualne materiały mogące poświadczyć okrucieństwa, którym poddawano żyjących w jego mieście Żydów, jak również jego własne wspomnienia, którymi nigdy wcześniej nie mógł się publicznie podzielić.

Alternatywne życie domowych kolekcji fotografii

Jak już zaznaczyliśmy, w dotychczasowych badaniach nad fotografią rodzinną dominują rozważania na temat jej roli w komunikacji międzypokoleniowej i związków z wartościami społeczno-kulturowymi obowiązującymi w demokratycznych państwach kapitalistycznych zapewniających swym obywatelom wysoki poziom bezpieczeństwa i stabilizacji. Analiza zdjęć wykonanych i przechowywanych w odmiennych warunkach politycznych pozwala na rozszerzenie tej perspektywy. Apel fundacji wymagał od uczestników akcji spojrzenia na ich domowe kolekcje zdjęć pod innym kątem niż tylko w powiązaniu z życiem rodzinnym; odnaleźli oni w swych zbiorach fotografie, które zazwyczaj nie są wykorzystywane



9



10



11



12



13



14

9. Michał Dąbrowski, *Bez tytułu*, przed 1939 (nadawca: M. Dąbrowski).
 10. Michał Dąbrowski, *Bez tytułu*, przed 1939 (nadawca: Michał Dąbrowski).
 11. *Portret matki Zahavy Bromberg*, przed 1939 (nadawca: Zahava Bromberg).
 12. *Fotografia ślubna Niusi i Szymona Stendingów*, 1924 (nadawca: Maria Fijałkowska).
 13. Michał Dąbrowski, *Bez tytułu*, przed 1939 (nadawca: Michał Dąbrowski).
 14. *Portret pana Ringa*, przed 1939 (nadawca: Albin Kac).

15



16



17

15. *Prześladowania Żydów w Krośń, 1942*
(nadaawca: Stanisław Leszczyński).

16. *Bez tytułu, przed 1939*
(nadaawca: Jan Kochański).

17. *Prześladowania Żydów w Krośń, 1942*
(nadaawca: Stanisław Leszczyński).

Wszystkie ilustracje dzięki uprzejmości
Fundacji Shalom.

w rodzinnych rytuałach. Jednocześnie nadawcy, dzieląc się swoimi wspomnieniami na temat uwiecznionych na zdjęciach osób bądź wydarzeń, dali wyraz temu, jaką wartość przypisują obrazom fotograficznym lub fotografiom jako przedmiotom materialnym oraz temu, w jaki sposób na podstawie zdjęć odczytują przeszłość.

Wpływ, jaki kolekcja Fundacji Shalom miała na przywracanie pamięci o polskich Żydach, pozwala także na zrozumienie wzajemnego oddziaływania prywatnych zbiorów fotograficznych i sfery publicznej. W badaniach w tej dziedzinie dominuje przekonanie, że fotografie tracą swój rodzinny, prywatny charakter w momencie, gdy zaczynają w sferze tej funkcjonować. Opuszczając „dom” stają się przedmiotem oddziaływania innych sił i wpływów niż tylko te przynależne instytucji rodziny. W tym kontekście Adam Mazur pisze, odnosząc się przede wszystkim do praktyk artystycznych, o dekonstrukcji albumu⁵⁰. Jednakże – i przykład kolekcji Fundacji Shalom doskonale to pokazuje – w domowych kolekcjach mogą znajdować się nie tylko fotografie odsyłające bezpośrednio do wydarzeń rodzinnych i towarzyskich. Zdarza się, że znajdują się tam również fotografie, które powstawały niezależnie od instytucji rodziny i które w różnych okolicznościach zostały włączone do zbiorów o charakterze prywatnym; często przedstawiają osoby zupełnie nieznanne właścicielom zdjęć, a ich wartość opiera się na związku z określonym, często dramatycznymi wydarzeniami, których świadkiem była dana osoba. W ten sposób, jak pisze Mazur, „domowe archiwa stają się przestrzenią pamięci nie tylko o bliskich, lecz także o Innych”⁵¹. Można postawić tezę, że taką funkcję pełnią fotografie rodzinne przede wszystkim w sytuacji zniewolenia i typowego dla reżimów niedemokratycznych braku możliwości otwartej debaty publicznej, wymazywania lub przekłamywania określonych wydarzeń historycznych.

Artykuł ten w żaden sposób nie wyczerpuje problematyki związanej z prywatnymi, domowymi kolekcjami zdjęć. Jego celem jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na potrzebę dalszego prowadzenia badań w tej dziedzinie i uświadomienia sobie, że traktowanie zdjęć rodzinnych jako związanych jedynie z wyobrażeniami domu, rodziny, przyjaźni, prywatności i miłości przysłańca wiele innych ich znaczeń. Obok dominującego typu przedstawień na obrzeżach tego typu kolekcji funkcjonują też inne, które zazwyczaj są pomijane lub marginalizowane, a ich uwzględnienie pozwala lepiej zrozumieć specyfikę fotografii rodzinnej i jej roli w naszym życiu.

Podziękowania

Autorzy chcieliby wyrazić wdzięczność dr. Philipowi Coxowi, prof. Elizabeth Edwards oraz prof. Marcie Leśniakowskiej za wsparcie dla ich współpracy, której efektem jest niniejszy artykuł. Szczególne podziękowania należą się pani Gołdzie Tencer-Szurmiej i pani Ewie Pałubie z Fundacji Shalom za umożliwienie do-

stępu do archiwum tej instytucji i udzielenie praw do reprodukcji znajdujących się w nim fotografii.

* Angielskojęzyczna wersja artykułu pt. *Beyond the Familial Impulse: Domestic Photography and Sociocultural History in Post-communist Poland, 1989–1996* „Photography and Culture” 2017, nr 2, s. 121–145.

Przypisy

- ¹ <http://shalom.org.pl/o-fundacji/fundacja-shalom/>; dostęp 16 IX 2016.
- ² *Ocalone fotografie*, „Gazeta Stołeczna” (warszawski dodatek do „Gazety Wyborczej”), nr 93, 1996, z 14 IV, s. 7.
- ³ Wystawa pokazywana była m.in. w Palacio de Canete (Madryt, 2012), London City Hall (Londyn, 2008), Yeshiva University Museum (Nowy Jork, 2007), Centrum wystawiennicze Związku Artystów Federacji Rosyjskiej (Petersburg, 2001), Memorial du Martyr Juif Inconnu (Paryż, 1998), Yad Vashem (Jerozolima, 1998), The Simon Wiesenthal Center Museum of Tolerance (Los Angeles, 1997), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Kraków 1996).
- ⁴ Por np.: Gillian Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Ashgate, Farnham 2010; Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997; *The Familial Gaze*, red. Marianne Hirsch, University Press of New England, Hanover, NH 1999; Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*, Oxford University Press, Oxford 1981; Patricia Holland, Jo Spence, *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, Virago Press Limited, London 1991; Phillip Strokes, *The Family Photography Album: So Great a Cloud of Witnesses*, [w:] *The Portrait in Photography*, red. Graham Clarke, Reaktion Books, London 1992, s. 193–205.
- ⁵ Gil Pasternak, *Intimate Conflicts: Foregrounding the Radical Politics of Family Photographs*, red. Tanya Sheehan, *Photography, History, Difference*, Hanover NH, 2014, s. 217–238.
- ⁶ Zarówno album, jak i niniejszy artykuł przywołują jedynie mały fragment ze zgromadzonego materiału, jednak szczegółowa analiza zasobów archiwum pozwoliła stwierdzić, że jest on reprezentatywny dla całości zbiorów.
- ⁷ O dyskusji na temat stosunków polsko-żydowskich zainicjowanych przez wystawę zob. np. Wojtek Hrynkiewicz, *I ciągle widzę ich twarze*, „Przegląd Polityczny” 1996, nr 31, s. 119–120; Krzysztof Teodor Toeplitz, *Ciągle widzę ich twarze*, „Wiadomości kulturalne” 1996, nr 18, s. 12–13. Ze względu na swój charakter głosy, które napłynęły na apel fundacji nie poruszały z reguły bolesnych kwestii we wzajemnych relacjach między dwoma narodami i jako takie nie mogły być traktowane jako dające pełny i wierny obraz wspólnej historii. Ich waga polega jednak na tym, że w określonym momencie historycznym dawały one świadectwo wielowiekowego sąsiedztwa Polaków i Żydów, które w czasach komunizmu było z reguły pomijane milczeniem w debacie publicznej.
- ⁸ www.polin.pl/pl/o-muzeum/misja-i-wizja; dostęp 5 X 2016.
- ⁹ Helena Datner, Małgorzata Melchor, *Żydzi we współczesnej Polsce – nieobecność i powroty*, [w:] *Mniejszości narodowe w Polsce*, red. Zbigniew Kurcz, Wydawnictwa Uniwersytetu

- Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 63–81; Anthony Kemp-Welch, *Poland Under Communism: A Cold War History*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 21–26; John Micgiel, „Bandits and Reactionaries”: *The Suppression of the Opposition in Poland, 1944–1946*, [w:] *The Establishment of Communist Regimes in Eastern Europe, 1944–1949*, red. Norman Naimark, Leonid Gibianskii, Westview Press, Boulder, CO. 1997, s. 93–110.
- ¹⁰ Kenneth C. Farmer, *National Minorities in Poland, 1919–1980*, [w:] *Eastern European National Minorities, 1919–1980. A Handbook*, red. Stephan M. Horak, Librarians Unlimited, Inc., Littleton 1985, s. 35–106.
- ¹¹ Roman Drozd, *Ukraińcy w Polsce w okresie przełomów politycznych 1944–1989*, [w:] *Mniejszości narodowe w Polsce: państwo i społeczeństwo wobec mniejszości narodowych w okresach przełomów politycznych 1944–1989*, red. Piotr Madajczyk, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1998, s. 237.
- ¹² Jerzy Tomaszewski, *Mniejszości narodowe w Polsce w XX w.*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1991, s. 52.
- ¹³ Sammy Smooha, *Types of Democracy and Modes of Conflict Management in Ethnically Divided Societies*, „Nations and Nationalism” 2002, nr 4, s. 423–432; Michael Fleming, *The New Minority Rights Regime in Poland: The Experience of the German, Belarussian, and Jewish Minorities since 1989*, „Nations and Nationalism” 2002, nr 4, s. 531–548.
- ¹⁴ Wiesław Władysław, *Wstęp*, [w:] *Inni wśród swoich (Białorusini, Cyganie, Czesi, Grecy, Karaimi, Litwini, Łemkowie, Macedończycy, Niemcy, Ormianie, Rosjanie, Słowacy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi)*, red. Wiesław Władysław, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1994, s. 5–6.
- ¹⁵ Garlicka, op. cit., s. 151. Zaproszenie do udziału w konkursie *Inni wśród swoich* zob. np. „Polityka” 1992, nr 2, s. 2
- ¹⁶ Aleksandra Garlicka, „Rodzina człowieka” w Polsce, s. 10 (niepublikowany artykuł znaleziony w prywatnym archiwum autorki, obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; nieskatalogowany).
- ¹⁷ Władysław Władysław, dz. cyt., s. 6.
- ¹⁸ Niepublikowany stenogram z dyskusji panelowej, która odbyła się w ramach konferencji *Inni wśród swoich*. Dokument pochodzi z prywatnego archiwum Aleksandry Garlickiej, obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; nieskatalogowany.
- ¹⁹ Zob. np. „Gazeta w Poznaniu” (lokalny dodatek do „Gazeta Wyborczej”), 1994, nr 293 z 17 XII, s. 4.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Tamże.
- ²² „Gazeta Wyborcza”, 1995, 27 I, s. 11.
- ²³ Anna Bikont, *Pamięć polska, pamięć żydowska*, „Magazyn” (dodatek do „Gazeta Wyborczej”), 1996, nr 15, s. 10–12.
- ²⁴ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, list Leszka Wójcika z 18 I 1995, FS_1_0142.
- ²⁵ Zob. np. Sander Gilman, *The Jew’s Body*, Routledge, New York 1991, s. 60–103; Amos Morris-Reich, *Photography in Economies of Demonstration: The Idea of the Jews as a Mixed Race People*, „Jewish Social Studies” 2013, nr 1, s. 150–183; Janina Struk, *Holokaust w fotografiach: interpretacja dowodów*, przeł. Maciej Antosiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 38.
- ²⁶ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, List Ryszarda Krasnodębskiego z 18 I 1996, FS_1_0191, k. 2.
- W Galicji w okresie zaborów Żydzi mieli prawo do noszenia swego tradycyjnego stroju: długiego, czarnego chałata lub kapoty, jarmułki lub obszytej futrem świątecznej czapki, ich twarze zdobiły brody i pejsy. Zwyczaj ten był obecny także po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. W dawnym Królestwie Polskim tradycyjny żydowski ubiór został zakazany przez cara Mikołaja I w 1842 roku (Eugeniusz Duda, Marek Sosenko, *Dawna pocztówka żydowska. Ze zbiorów Marka Sosenki*, Kraków 1997, s. 9).
- ²⁷ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, niedatowany list Tadeusza Ordyńskiego z FS_1_0272.
- ²⁸ List Ryszarda Krasnodębskiego, dz. cyt., k. 3.
- ²⁹ Gilman, dz. cyt., 38–59.
- ³⁰ Archiwum Fundacji Shalom, list Albina Kaca z 14 III 1995, FS_1_0346.
- ³¹ Monika Kuc, *Przez powiększenie. Fotografia Żydów polskich w Zachęcie*, „Co jest grane” (dodatek do „Gazeta Wyborczej”) 1996, nr 16, s. 12.
- ³² Jerzy Sławomir Mac, *Fotografie Żydów polskich. Twarze nieobecnych*, „Wprost” 1996, nr 16, s. 83.
- ³³ K.T. Toepliz, dz. cyt., s. 12–13.
- ³⁴ Micheal C. Steinlauf, *Bondage to the Dead: Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse University Press, Syracuse–New York 1997, s. 63–74.
- ³⁵ Alina Cała, *Przekleństwo pamięci traumatycznej*, [w:] *Zagłada Żydów: pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*, red. Barbara Engelking i in., Wydawnictwa Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2006, s. 201–202, Steinlauf, dz. cyt., s. 81–83.
- ³⁶ Marek Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny. Historia, współczesność i świadomość społeczna KL Auschwitz w Polsce*, Universitas, Kraków 2005, s. 131–134; Steinlauf, dz. cyt., s. 69; Geneviève Zubrzycki, „Oświęcim”/ „Auschwitz”: *Archeology of Mnemonic Battleground*, [w:] *Jewish Space in Contemporary Poland*, red. Erica Lehler, Michael Meng, Indiana University Press, Bloomington, IN. 2015, s. 16–45.
- ³⁷ Marek Kucia, *Polacy wobec Auschwitz, Zagłady i Żydów w świetle badań socjologicznych z 2010 roku i badań wcześniejszych*, [w:] *Antysemityzm, Holocaust, Auschwitz w badaniach społecznych*, red. Marek Kucia, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 18–19.
- ³⁸ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, list Zahavy Bromberg z 27 XII 1995, FS_1_0348.
- ³⁹ Tamże, list Zahavy Bromberg z 10 I 1996.
- ⁴⁰ Tamże, list Zahavy Bromberg z 27 XII 1995, FS_1_0348.
- ⁴¹ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, niedatowany list Marii Fijałkowskiej, FS_1_0139.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, list Jerzego Dąbrowskiego z 13 II 1995, FS_1_0265.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, list Jana Kochańskiego z 3 XII 1994, FS_1_0114.
- ⁴⁶ Joanna Dąbrowska, *Wystawa w warszawskiej Zachęcie. Pamięć*, „Sycyna” 1996, nr 10, s. 2.
- ⁴⁷ J. Struk, dz. cyt., s. 95–98.
- ⁴⁸ Archiwum Fundacji Shalom, Warszawa, list Stanisława Leszczyńskiego z 15 II 1995, FS_1_0273, k. 1.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 127.
- ⁵¹ Tamże, s. 121.

Słoneczny dzień, kort tenisowy i dwoje ludzi wymieniających uścisk dłoni po zakończonym meczu. Tyle mówi nam fotografia. Wiemy jednak dużo więcej. Partię tenisa rozegrali latem 1933 roku w Równem na Wołyniu malarka Teresa Roszkowska oraz wojewoda wołyński Henryk Józewski. Rok później grali już w jednej drużynie, przekształcając wielki lokalny jarmark, znany pod nazwą Targów Wołyńskich, w wielowymiarową, performatywną strukturę, afirmującą jego politykę i jej sztukę.

Między Dnieprem a Dniestrem. „Pajęczyna snów wywiezionych z Ukrainy”

Oboje pochodzili z Kijowa i oboje byli wszechstronnie uzdolnieni. On urodził się 6 sierpnia 1892 roku, ona dwanaście lat później, 23 listopada 1904 roku. Ich życiorysy przeplatały się i zahaczały o siebie niejednokrotnie, tworząc z czasem coraz bardziej nasycony zbiór tożsamych bądź podobnych doświadczeń i przekonań, dla których przedrewolucyjny Kijów pozostawał stałym punktem odniesienia. Pochodzili z zamożnych, inteligenckich domów, w których artystyczne pasje dzieci notowane były z radością i pielęgnowane z uwagą. Ich ojcowie byli inżynierami o szerokich horyzontach kulturalnych, a ambicją obu rodzin było wychowanie dzieci zgodnie z najwyższymi standardami, obowiązującymi w tzw. dobrych domach. „Jak każde dziecko przyzwoitego domu musiałam grać na pianinie” – opowiadała po latach Roszkowska. „Dla mnie to była jedna mordęga... Nienawidziłam tej roboty!”¹. Również Henryk Józewski od dzieciństwa grał na fortepianie, w wieku ośmiu lat osiągnął nawet „spore sukcesy”². Uczył się też w prywatnej Szkole Rysunku i Malarstwa u swojej ciotki Marii ze Świącickich Salinger-Gieryńskiej³, a zadebiutował 15 października 1917 roku, wystawiając w polskim Salon d'Art. W tym okresie pozostawał też najpewniej w kontakcie z prowadzoną przez „malarza Polaka”⁴ Władysława Galimskiego Polską Szkołą Sztuk Pięknych⁵, do której uczęszczała także Roszkowska.

Kijów z okresu dzieciństwa i młodości obojga był jednym z najprężniejszych centrów kulturalnych ówczesnej Rosji, a „znaczenie żywiołu polskiego”⁶ było tu niebagatelne. Od początku lat 90. XIX wieku w mieście obecna była polska sztuka⁷, a ambasadorem potężniejszego kultu Matejki stała się Szkoła Rysunku Mikołaja Muraszki. Nieco później, na przełomie XIX i XX wieku, młodopolskie wzorce bezpośrednio z krakowskiej ASP przywozili do Kijowa ukraińscy malarze⁸, których nauczycielem i przewodnikiem po świecie polskiej sztuki był Jan Stanisławski⁹ – wielbiciel pleneru Ukrainy i stały bywalec Kijowa. W początkach XX wieku polscy artyści pozostawali w kontaktach z ukraińską Młodą Muzą, z którą związani byli m.in. Władysław Orkan, Kazimierz Sichulski oraz Józef Wodyński¹⁰. Osobną kartę w historii miasta zapisał także Konrad Krzyżanowski, wychowanek Szkoły

JOANNA STACEWICZ-
PODLIPSKA

„Tam przemówi do mnie dusza Wołynia”? Scenografia polityki na Targach Wołyńskich w Równem w 1934 roku

Muraszki i aktywny uczestnik polskiego życia kulturalnego. W wielokulturowym kijowskim tyglu Polacy stanowili bezsprzecznie „elitę społeczną i intelektualną”¹¹, której infrastruktura kulturalna, na samym tylko Kreszczatiku, obejmowała Polską Szkołę Sztuk Pięknych, elitarny klub Ogniwo, księgarnię Henryka Łopieńskiego, oficynę wydawniczą Leon Idzikowski z księgarnią i biblioteką, Kijowski Salon Artystyczny, Polskie Towarzystwo Gimnastyczne, dwie drukarnie oraz redakcję największej polskiej gazety – „Dziennika Kijowskiego”¹².

O tym, że rodzina Roszkowskich chętnie korzystała z polskiego zaplecza kulturalnego, świadczy dar, jaki na początku lat 80. artystka przekazała Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu¹³. W ofiarowanym zbiorze nut polskich wydawców z lat 1880–1930 znajduje się bowiem 80 egzemplarzy wydawnictw kijowskiej firmy Leona Idzikowskiego. Znamiennym jest natomiast, że we wspomnieniach i pamiątkach Roszkowskiej nie przechował się obraz polskiego życia teatralnego rozwijającego się bujnie w przedrewolucyjnym Kijowie. Od 1912 roku działał tu teatr pod dyrekcją Franciszka Rychłowskiego¹⁴, mający „poważne ambicje artystyczne”¹⁵, i znakomity zespół aktorski z Juliuszem Osterwą, Stefanem Jaraczem i Michałem Tarasiewiczem na czele. Z wypowiedzi Roszkowskiej można jednak wnioskować, że nie była ona amatorką tej sceny¹⁶. Wiadomo za to, że bywała w teatrze Sołowcow¹⁷, którego widownię zapełniali pospołu Polacy, Rosjanie i Ukraińcy¹⁸. Z tą sceną łączyć bowiem należy wspomnienie aktora, którego osoba wywołała gwałtowną, a wcześniej nienotowaną u Roszkowskiej potrzebę regularnych wizyt w teatrze. „Jak każda pensjonarka musiałam się zakochać – opowiadała po latach – oczywiście w aktorze... Był taki piękny pan Swietłanow czy Swietłowicz, już nie pamiętam...”¹⁹. To zatarte przez czas wspomnienie dotyczyło niewątpliwie Mikołaja Swietłowidowa²⁰ – aktora teatru, w którym za wzorem patrona Mikołaja Sołowcowa często sięgano po repertuar polski²¹, podkreślając tym samym „polsko-ukraiński *genius loci* Kijowa”²².



Teresa Roszkowska i Henryk Józewski w Równem, 1933.

Podczas gdy Roszkowska chodziła „na Swietłowidowa”, Józewski próbował swych sił jako scenograf w teatrze Studya Stanisławy Wysockiej, sam nazywając siebie współtwórcą tej sceny²³. Projektował dekoracje do *Świerszcza za kominem* Dickensa i *Balladyny* Słowackiego, a jego awangardowe, „kubistyczne”²⁴ koncepty realizował Feliks Krassowski – jeden z pionierów nowoczesnej scenografii. Obaj należeli do generacji, której twórcza aktywność odmienić miała wkrótce polską rzeczywistość artystyczną, zarówno w obszarze sztuk plastycznych, jak i teatru. Pokoleniu temu, które reprezentowali też m.in. Leon Schiller, Zbigniew i Andrzej Pronaszowie, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Leon Chwistek czy Iwo Gall, dane, czy też zadane było przekroczyć krakowski młodopolski modernizm i współtworzyć panoramę awangard lat 20. i 30. Młodsza o ponad dekadę Roszkowska wkroczyła w okres twórczej samodzielności w momencie, gdy rówieśnicy Józewskiego konsumowali już owoce swoich artystycznych decyzji. Dojrzała zresztą w innej czasoprzestrzeni, na co bezpośredni wpływ miały wydarzenia historyczne, a przede wszystkim rewolucja kładąca kres „aksamitnemu dzieciństwu”²⁵. Wkrótce jej ojciec, mianowany pełnomocnikiem rządu do spraw repatriacji, podjął decyzję o wywiezieniu rodziny do Warszawy.

W marcu 1922 roku byli już w stolicy, a Roszkowska uczyła się w Prywatnej Szkole Malarstwa i Rysunku Konrada Krzyżanowskiego oraz w szkole rzeźbiarskiej Zofii Trzczińskiej-Kamińskiej. Równolegle pobierała lekcje gry na fortepianie, planując studia muzyczne. Jesienią 1922 roku rozpoczęła naukę w Konwersatorium, a rok później zaliczona została w poczet wolnych słuchaczy Szkoły Sztuk Pięknych.

Henryk Józewski dzielił tymczasem uwagę pomiędzy aktywność artystyczną i polityczną, rozpisując swój przedziwny²⁶ życiorys na dwa głosy, mające w kolejnych okresach jego życia wybrzmiewać z różną mocą i w różnych wzajemnych proporcjach. Już w trakcie studiów na Wydziale Fizyczno-Matematycznym Uniwersytetu św. Włodzimierza znalazł się w grupie założycielskiej Stowarzyszenia Młodzieży Postępowo-Niepodległościowej „Filarecja”, które miało wkrótce nawiązać bliskie relacje z ruchem strzeleckim w Galicji²⁷. W lipcu 1914 roku meldował Waleremu Sławkowi, że organizacja „stawała do dyspozycji”²⁸ Komendanta. Szybko też zostać miał pierwszym łącznikiem pomiędzy Legionami a Kijowem. W 1919 kierował już w obrębie Komendy Naczelnej III Polskiej Organizacji Wojskowej wywiadem politycznym. Rok później, na mocy porozumienia z rządem Petlury, mianowany został, obok Stanisława Stempowskiego w randze ministra rolnictwa, wiceministrem spraw wewnętrznych Ukraińskiej Republiki Ludowej. Kiedy na polecenie Atamana udawał się do Kijowa, by przejąć władzę z rąk generała Rydza-Śmigłego i mianować ukraińskiego komisarza, zdawał sobie sprawę z niezwykłości swego położenia. Pisał tak: „Sytuacja była dość oryginalna, a nawet w pewnym sensie niesamowita. Znany polskiemu społeczeństwu Henryk Józewski, kijowianin z urodzenia, działacz społeczny, prezes «Filarecji», muzyk i współtwórca polskiego Teatru Studya, zjawia się w Kijowie jako minister ukraiński i powołuje ukraińską administrację”²⁹. W międzyczasie, na początku 1920 roku, choć zmuszony „poświęcić całą uwagę konfliktowi”³⁰, zdążył omówić z Teofilem Trzczińskim planowaną inscenizację *Miłosierdzia* Karola Huberta Rostworowskiego w krakowskim Starym Teatrze.

Do działalności artystycznej powrócił w 1924 roku, kiedy jako osadnik wojskowy na Wołyniu zamieszkał w Narutowiczach pod Wiśniowcem. Tam, wspólnie z synem Stanisława Stempowskiego Jerzym Stempowskim i Władysławem Korsakiem, a więc przyjaciółmi piłsudczykami, zagospodarowali opuszczony klasztor na użytek sekretnego bractwa „Zakonu Pstręgo Konia w dolinie Horynia”³¹. „Bracia zakonni” mieli swój organ, zaplanowaną na wiele tomów „Bibliotekę Pstrykońską”, o której Stempowski w liście do matki pisał tak: „Do lata spodziewamy się lansować nasze wydawnictwo na szerokie wody, a na jesień wystąpić już jako nowa potencja spirytualna na śmietniku warszawskim, gdzie zapieliśmy niby koguty”³². Ostatecznie „potencja

spirytualna” wydała trzy owoce w postaci cennych, bibliofilskich druków. Tom pierwszy zawiera tekst *Pielgrzymy* autorstwa Brata Serafina (Jerzego Stempowskiego) z ilustracjami Brata Huberta (Henryka Józewskiego), utrzymanymi w tonie społecznej satyry. W tomie drugim wydano *Hamleta. Słowo i pomysły sceniczne B. Huberta* z dziesięcioma autolitografiami Józewskiego, przywołującymi na myśl scenograficzne projekty Edwarda Gordona Craiga oraz Adolphe’a Appii. Tom trzeci pt. *Widzenia* składał się z 12 autolitografii sygnowanych „B. Hubert”, których „atmosfera”³³ przypominać może, jak pisał Timoszewicz, cierpką ironię grafik Georga Grosza.

„Ukorzone” masońsko³⁴ „pstrykońskie” bractwo, w którym święta powaga mieszała się z autoironicznym, intelektualnym żartem, zakrojone zostało na szeroką skalę. Józewski w liście do Stanisława Stempowskiego proponował, by zakon zajął kolejne cele klasztoru, snując przy tym następującą wizję: „Najbliższe towarzystwo miałoby w każdej chwili piękne mieszkanie na łonie przyrody, w ciszy, pod łukowymi sklepieniami, każdy o innej porze roku mógłby obiektywizować się, wypoczywać i spędzać czas w otoczeniu braci pstrykońskich (a nawet i sióstr). W końcu dodaje, że impreza ta kosztowałaby jakieś sto złotych za jedną celę rocznie, życie dobre i tanie, zresztą całą stronę gospodarczą wzięłbym na siebie, jako że posiadam kuchnię i służącą. Każdy mógłby mieć osobną celę i pędzić żywot niezależny”³⁵. Wypadki majowe przerwały jednak dyskusje o „wielkim projekcie mogącym stworzyć epokę w dziejach Pstrego Konia”³⁶. Polityka ponownie upomniała się o „braci”, którzy wkrótce objęli wysokie stanowiska w strukturach nowej władzy. W 1926 roku Stempowski i Józewski przenieśli się „z artystycznej komuny do Rady Ministrów”³⁷, gdzie ich polityczne drogi miały się jednak szybko rozjeść. Stempowski, rozczarowany reżimem Piłsudskiego, wycofał się z oficjalnej polityki. Prowadził za to do końca życia, jako „może ostatni Polak – ze świadomością śródziemnomorską”³⁸, swoją własną dyplomatyczną krucjatę na rzecz „stepowej Hellady”³⁹. Józewski natomiast, wysłany w 1928 roku na Wołyń, by jako wojewoda „pokonał Komunistyczną Partię Zachodniej Ukrainy w jej twierdzy”⁴⁰, stał się jednym z czołowych „architektów nowej polityki”⁴¹.

W czasie, gdy „Brat Hubert” urządził życie „zakonnikom” z doliny Horynia, Roszkowska – nieznana mu jeszcze „siostra pstrykońska” – zaznajamiała się z regułą innego bractwa. W Szkole Sztuk Pięknych wybrała pracownię Tadeusza Pruszkowskiego, gdzie wszystko podlegało teatralnemu przetworzeniu, a każda czynność nabierała cech rytualnych. Takie znamiona nosiły huczne obrzędy przyjęcia do pracowni, słynne paramasońskie wyzwoliny oraz cechowe struktury ugrupowań, w skład których wchodziłi nowo „wyzwoleni” majstrowie. Sam Pruszkowski był, jak pisała Kuncewiczowa, „uczniem nie tyle mistrzów pędzla, co Rolandowskie-



Teresa Roszkowska w Wiśniowcu, 1933.

go Colas Breugnon i Rabelais’owskiego Gargantuy”⁴² i jako taki reprezentował nie tyle konkretny styl malarski, co niepowtarzalny styl życia. „Majster i wirtuoz”⁴³ śpiewał, grał na mandolinie, strzelał z łuku, był zapaśnikiem, wioślarzem, filmowcem, automobilistą, motocyklistą, brawurowym pilotem prywatnej awionetki i hodowcą koguta o imieniu Makbet. Poligonem doświadczalnym dla swoich pasji uczynił zaś Kazimierz Dolny – „miasteczko z nieprawdziwego zdarzenia”⁴⁴, gdzie na plenerowej scenie „lata Prusza”⁴⁵ teatralny wymiar życia jego pracowni uwidaczniał się ze szczególną mocą.

Miasteczko, w którym „życie wydawało się teatrem, a świat dekoracją”⁴⁶, stało się mekką „Pruszkowszczyzny”, a Roszkowska – niepokorny „wamp kazimierskiej malarii”⁴⁷ – była na tej scenie pierwszą solistką. Wybór pracowni okazał się katalizatorem zmian w jej sztuce, życiu, a nawet wizerunku. Do pierwszego pleneru „chwost wisiał jak pan Bóg przykazał”⁴⁸ i tylko krymska opalenizna zapowiadała przyszły wizerunek kazimierskiej Aszantki. Szybko dopełniły go suknie własnego projektu, pantofle nie od pary, futro z małpy, zielone paznokcie i udekorowany gęsim piórem koczek „na samuraja”⁴⁹. W Kazimierzu ustaliła się także ikonograficzno-formalna oś, wokół której krążyć miała sztuka



W Łucku, 1932. Od lewej stoją: Aleksander Rodziewicz, Aleksander Jędrzejewski, siedzą: Marian Meller, Teresa Roszkowska, Jadwiga Przeradzka, Julia Józewska.



W Łucku, 1932. Od lewej: Aleksander Rodziewicz, Jadwiga Przeradzka, Teresa Roszkowska, Marian Meller.



W Łucku, 1932. Od lewej: Teresa Roszkowska, Marian Meller, NN, Aleksander Jędrzejewski, Jadwiga Przeradzka.

Roszkowskiej przez kolejną dekadę. Na jej obrazach piętrzą się odtąd uchwycone w pocztówkowym skrótce budyneczki, pomiędzy którymi toczy się barwna ludzka krzątanina. Wszystkie plany kipią bukoliczną fabułą, a radosna dynamika i bajkowa stylizacja nie od razu zdradza sekrety „bylinnej tęsknoty”⁵⁰ autorki. O tej tęsknocie opowiada za to inskrypcja wryta na odwrocie skrzydeł tryptyku *Bajka*⁵¹ – jednej z najwcześniejszych zachowanych prac Roszkowskiej. Starannie kaligrowany tekst głosi: „Nie dziw się Polaku rdzenny że we-

wnątrz ujrzysz rosyjską bajkę. Autorka sentymentem wiedziona wspomina w ten sposób swoje błogosmutne dzieciństwo. Koniok Garbuniek [Konik Garbusek]. Bajka bardzo miła dla dzieci i dorosłych temperą na drzewozłocie Teresa Roszkowska jak umiała tak wyimaginowała”⁵². To „błogosmutne dzieciństwo”, wypełnione obrazami czarodziejskich koni, żar-ptaków i carewien, powracać miało wielokrotnie mocną a ulotną „pajęczyną snów wywiezionych z Ukrainy”⁵³.

Język, ojczyzna i „fragmenty dawnego wzoru wolności”

„Polacy, opuszczając Ukrainę w zamęcie wojny i rewolucji, nie zdążyli się z nią pożegnać. Nie wszyscy być może rozstali się z nią zupełnie. W chwilach roztargnienia wydaje mi się, że wciąż jeszcze słyszę południową ciszę leżącą na stokach basztanów, że słyszę szmer dębów na ukraińskich lewadach”⁵⁴ – pisał Stempowski. Doświadczenie przez niego przywołane było udziałem wszystkich narodów, których ciała, jak pisał Miłosz, „podeptał słoń Historii”⁵⁵. Stało się też z czasem ważnym czynnikiem łączącym tych, którzy odczuwali współzręcznie adresowaną tęsknotę. W przypadku grup, które zamieszkiwały niegdyś „ten pas ludności mieszanej między dwoma morzami”⁵⁶, oprócz tęsknoty, ważną rolę odgrywał też specyficzny, odpowiadający Polsce jagiellońskiej „zapas pojęć”⁵⁷, który czynił ich sobie bliskimi na poziomie nie tylko emocjonalnym, ale również mentalnym. Tworzył on naturalną, niewymagającą egzeczy więź, bazującą na wspólnym, bardzo silnym światopoglądowym korzeniu. Pojęcia te, jak notował Stempowski, ulegały już wówczas wykruszeniu, lecz ich erozja tym mocniej zbliżała do siebie tych, którzy się nimi posługiwali.

„Ten Kijów jakoś miał kupę narodu, z którym potem znaleźliśmy się”⁵⁸ – mówiła Roszkowska, wspominając początki znajomości z Józewskim. Droga do tej przyjaźni wiodła przez inną przyjaźń, która w kazimierskim żywocie „klownów boga poezji”⁵⁹ stanowiła mocny, wizualno-towarzyski akcent. Zapamiętany przez uczestników tamtych wydarzeń duet Roszkowskiej i „jej nieodłącznej przyjaciółki”⁶⁰ Jadwigi Przeradzkiej był na naturalnych i aranżowanych scenach Kazimierza stale w centrum kadru. Kiedy studia się skończyły, a Przeradzka wraz z mężem Aleksandrem Jędrzejewskim przeniosła się do Łucka, miejsce letnich plenerów w Kazimierzu zajęły wakacje na Wołyniu. Łucki dom Jędrzejewskich przy Lubarta 8 był już wówczas jednym z kulturalnych centrów okolicy i chętnie bywał w nim wojewoda Józewski z żoną – również malarką – Julią Bolewską. Tę ostatnią Roszkowska zapamiętała następująco: „Bardzo miła, wspaniała pani... wielka osoba, wielka dama, bardzo mądra, bardzo na poziomie, można powiedzieć, Henryka...”⁶¹. O samym Józewskim mówiła również z najwyższym uznaniem, wyłączając z pasma pochwał jedynie jedną z licznych pasji woje-

wody – polowania. „On w ogóle był taki człowiek, powiedziałabym, renesansu wszystko i muzyka i literatura i malarstwo, on sam bardzo dobrze malował, bardzo ciekawie, przyrodę kochał”⁶² – opowiadała. W jej wspomnieniach zachował się także obraz domu Józewskich, który opisała następująco: „Mieszkali bardzo, tak jak na wojewodę [przystało], luksusowo, w dużym ogrodzie, dużym parku, *asobniak*, ze wspaniałym salonem, oddzielnie stołowy, no normalnie duży dom, prawda, pan wojewoda... i przyjęcia, nie przyjęcia...”⁶³.

Częstymi gośćmi Jędrzejewskich byli także znajomi z objazdowego Teatru Wołyńskiego, z którym współpracowali jako scenografowie. Na fotografiach dokumentujących wspólne wakacje rozpoznać można m.in. dyrektora teatru Aleksandra Rodziewicza oraz kierownika administracyjnego Mariana Mellera. Na wielu zdjęciach widoczna jest także Roszkowska, która, spędzając w domu przyjaciół długie letnie tygodnie, stawała się z czasem integralną częścią środowisk, w jakich się obracali. Dziś może zastanawiać, w jakim stopniu lucki krąg teatralny i obecność trójki scenografów w osobach „Jędrzejów” i Józewskiego wpłynąć mogły na jej zawodowe wybory. Nie jest bowiem wykluczone, że scenograficzny debiut Roszkowskiej i decyzja o podjęciu studiów w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej były dalekim echem tego, w czym uczestniczyła w Łucku⁶⁴. Uczestniczyła zaś, jak możemy wnioskować ze zdjęć, w życiu artystycznej bohemy niewiele odbiegającym od tych kilku, spędzonych w Kazimierzu, „fantastycznych lat ciągłej maskarady, kiedy z pogardą patrzyło się na obywatela bez kolczyka w uchu lub przynajmniej olbrzymiego sombrera”⁶⁵. Sama Roszkowska opisywała ten czas podobnie do błazenad kazimierskich przebierańców z „kraju groteski”⁶⁶. W jej wspomnieniach przechował się zresztą mniej znany od oficjalnego portret wojewody. „Wyglądał się razem z nami – opowiadała – a Lucia siedziała na kanapie i: «Józiu, co ty wyrabiasz, Józiu?»». Odbywały się specjalne tańce, ja z widelcem w zębach, jakieś dzikie tańce, kończyły się na czworakach. Henryk nie wytrzymał i też na czworakach pełzał razem... Co się odbywało! Jakby ktokolwiek zobaczył, straciłby mowę”⁶⁷. Roszkowska nie miała wątpliwości co do roli, jaką podobne formy „aktywności towarzyskiej” pełnić miały w życiu „zaufanego komendanta”⁶⁸. Mówiła o tym następująco: „To znaczy, dla niego te kontakty artystyczne były formą ucieczki pewnie, odpoczynkiem od tamtych spraw. Ja mam wrażenie, że on takich spraw ucieczki to miał wiele, poza teatrem, poza malarstwem, poza nami, las, przyroda, polowanie, to są wszystko... to byli takie odskocznie, prawda... On politycznie miał trudne życie tam”⁶⁹.

To „trudne życie” było w istocie niezwykle forsownym i niebezpiecznym balansowaniem na linie, z której upadek oznaczał klęskę nie tylko samego Józewskiego, ale też wielkiego projektu politycznego. Projekt ten,



Teresa Roszkowska i Jadwiga Przeradzka w Turyczanach, 1933.

znany pod nazwą eksperymentu wołyńskiego, zakładał możliwość zachowania specyfiki struktury społecznej Wołynia, w obrębie której chroniony byłby ukraińsko-polsko-żydowski *genius loci* tej ziemi. Był to niejako „program pilotażowy”, mający posłużyć za matrycę dla polskiej polityki wobec mniejszości narodowych. Od jego powodzenia zależał zatem los szeregu skorelowanych z sobą przedsięwzięć, które wpisywały się zresztą w szerszą perspektywę panoramicznych działań, przewidujących wykorzystanie i ukierunkowanie tendencji niepodległościowych w obrębie ZSRR. Działania te, będące zintegrowaną, międzynarodową strategią walki z komunizmem, a zarazem, „reakcją intelektualną na pewną ideologię”⁷⁰, nazwano projektem prometejskim, „na cześć tytana, który przyniósł ludzkości błogosławieństwo światła wraz z przekleństwem nadziei”⁷¹. W ramach tego projektu do Józewskiego należało, „ustanowienie standardu, który kierujący programem prometejskim Tadeusz Hołówko wdrożyłby na całych Kresach i wykorzystałby na arenie propagandy międzynarodowej”⁷².

Józewski, oddany służbie „Rzeczypospolitej Trojga Narodów”⁷³, głęboko wierzył w słuszność tych idei, próbując nie zauważać „brutalnej i brudnej rzeczywistości, w której ulegały wykoślawieniu”⁷⁴. Kiedy 2 wrze-

śnia 1928 roku obejmował urząd wojewody, w swoim *exposé* dał wyraz przekonaniu, że: „Ukrainiec, budując współzycie polsko-ukraińskie na terenie Wołynia, nie jest w niezgodzie z myślą o Ukrainie Niepodległej na sąsiadujących z nami obszarach”⁷⁵. W innym przemówieniu ogłosił: „Istnieje bowiem nurt podziemny, nurt głęboki, który łączy w sobie tendencje rozwojowe obu narodów, polskiego i ukraińskiego. Istnieje wspólnota podświadoma, niezawodna w swojej linii rozwojowej”⁷⁶. Nieodległa przyszłość pokazała, że Józewski nie docenił wagi osadu historycznych zadrzań ani stopnia infiltracji dokonanej przez Organizację Ukraińskich Nacjonalistów na ziemiach zachodniej Ukrainy, przeceniając za to przepaść polityczno-kulturową pomiędzy tą ostatnią a Małopolską Wschodnią. Długo próbował też nie dostrzegać nieodwracalności skutków tego, o czym pisał Stempowski – „konfuzji pojęć i rozszerzenia się na wschód nacjonalizmu i pojęć typu niemieckiego”⁷⁷. Sam pozostał fanatycznie wierny dawnemu „zapasowi pojęć”, w ramach którego „nowoczesne” oznaczało „wielonarodowe”, a wizja państwa opierała się na „dwu tradycjach odrzucanych przez nowoczesnych nacjonalistów”⁷⁸ – republikańskie dziedzictwo Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz dorobek oświecenia.

Józewski i sprzyjający mu autorzy polityki wschodniej II Rzeczypospolitej podzielali niezachwianą wiarę w tradycję „luźnej symbiozy ludów i określających ją praw”⁷⁹, która zachować się miała na Ukrainie od czasów jagiellońskich. „Ten krąg kosmopolitycznych Polaków”⁸⁰, przekonany o unikatowej strukturze społecznej ziem będących w istocie „jedną wielką szachownicą ludów”⁸¹, postulował dostosowanie narzędzi politycznej gry do charakteru owej „szachownicy”. Na przestrzeni lat sama gra oraz sposób wykorzystania tych narzędzi omijały jednak często „zagadnienia tolerancji i honoru”⁸², a polityka, niezależnie od intencji jej autorów i wykonawców, odbiegała coraz bardziej od postulowanej „luźnej symbiozy”. Sam projekt asymilacji Ukraińców, tłumaczony spekulatywnie „nie jako wynarodowienie, lecz twórczy proces wzajemnego przenikania się”⁸³, był w istocie konceptem przewrotnym, zmierzającym do przejęcia sterów ukraińskiego odrodzenia narodowego i nadania mu pożądanego kierunku. Jak słusznie zauważył Snyder: „Józewski pragnął iść «ręka w rękę z naradzającą się ukraińską świadomością»; metafora ta sugerowała zarówno wsparcie, jak i kontrolę, sympatię oraz zwierzchnictwo”⁸⁴.

Dziś trudno jest jednoznacznie oceniać projekt „stawania się Polski w środowiskach niepolskich”⁸⁵, bo, choć kontrowersyjny i realizowany w niesprzyjających warunkach geopolitycznych, mógł przecież, szczególnie w kontekście międzynarodowego ruchu prometejskiego, rokować nadzieje. Nie zmienia to jednak faktu, że ta wielka polityczna rozgrywka bazowała, czy też żerowała na rozpoznaniu o kapitalnym znaczeniu. Dotyczyło ono

stopnia płynności granicy etnograficznej na wschodzie i wynikających stąd potencjałów i zagrożeń. „Wszystko zresztą zdawało się tam tymczasowe – notował Stempowski – ludność była napływowa, różnojęzyczna. Tak opisuje Kijów Thietmar w XI wieku, takim widziałem go w początku XX wieku”⁸⁶. Takim był również Kijów ze wspomnień Roszkowskiej, w której przypadku wielokulturowy tygiel dotyczył nie tylko makroskali miasta czy regionu, ale również mikroskali rodzinnego domu. W jednym z wywiadów wspominała: „z ojcem to się mówiło po polsku, z babcią – matką mamy mówiło się po niemiecku, z babunią – matką ojca mówiło się po polsku, z mamą mówiło się po rosyjsku. Nie wiem dlaczego, ale po rosyjsku. Z Frojlajn mówiło się po niemiecku, a potem, jak podrosliśmy, to zjawiała się Francuzka i mówiło się po francusku... [...] Bo ja się urodziłam w Kijowie, parę dobrych lat przeżyłam w tym Kijowie i o Polsce mało się mówiło... Właściwie ojciec z nami prawie nie rozmawiał na temat tak zwanej «ojczyzny», dom nie był prowadzony po polsku”⁸⁷.

W mozaikowej, wielokulturowej czasoprzestrzeni, w której kształtował się światopogląd Józewskiego i Roszkowskiej, narodowość nie posiadała jeszcze charakteru „nieuniknionej fatalności rasowej”⁸⁸, ale lokowała się w domenę tego, co płynne, otwarte, tolerancyjne i negocjowalne. Należała więc do strefy wolnego wyboru, który zależał w głównej mierze od tego, co Stempowski nazywał „koniunkturą kulturalną”⁸⁹. Języki i ich ojczyzny stanowiły tu swego rodzaju oferty kulturowe, a ich atrakcyjność waloryzowały na bieżąco zmieniające się uwarunkowania społeczno-polityczne oraz imponderabilia. O znaczących przegrupowaniach w obrębie tego pola siłowego decydowała summa autonomicznych wyborów, gwarantowanych przez „fragmenty dawnego wzoru wolności”⁹⁰, który odchodził jednak w niepamięć pod naporem polityki. Stempowski pisał: „Życie wewnętrzne grup narodowościowych pogłębiało się i rafinowało przez ponownie dokonywane wybory indywidualne i niezbędną do tego interpenetrację, wybór bowiem wymaga rozważenia przynajmniej dwóch alternatyw w całej ich rozciągłości, stanięcia na rozdrożu, z którego widać od wewnątrz obie drogi. Za mego dzieciństwa dawne kresy ukraińskie były takim wielkim rozdrożem, z którego, oprócz wszystkich bocznych ścieżek, wychodziły cztery drogi: jedna prowadziła do Kijowa, druga do Krakowa, trzecia do Petersburga i czwarta wreszcie, która wówczas nie prowadziła jeszcze do Palestyny, ukazywała w końcu wielką księgę, łączącą w tajemniczy sposób niezmiernie zróżnicowany świat Izraela”⁹¹.

Na takim rozdrożu stanęła w pierwszej połowie lat 30. dorastająca do tego typu wyborów poetka Zuzanna Ginczanka (Szoszana Gincburg). Ona również urodziła się w Kijowie, skąd jesienią 1917 roku, jako kilkumiesięczne dziecko, uciekła z rodzicami – Ce-

cylią i Szymonem Gincburgami przed piekłem rewolucji. Rodzina zamieszkała w Równem na Wołyniu, gdzie rodzice Cecylii posiadali duży dom, a jej matka Klara Sandberg prowadziła tzw. skład apteczny. Tam, mając do wyboru cztery gimnazja – żydowskie, rosyjskie, ukraińskie i polskie – Ginczanka wybrała to ostatnie, wybierając tym samym swoją duchową ojczyznę wraz z językiem oraz sztuką. Jej przyjaciel komentował to następująco: „Jestem zupełnie pewien tego, że Sanka wybrała dla siebie polską poezję bez żadnego wpływu matki czy babki. Jakoś mi trudno wyodrębnić, gdzie się kończyło umiłowanie polskiej literatury, poezji w szczególności, a gdzie zaczynało się ujawniać poczucie przynależności narodowej”⁹². O tym i wielu innych, podobnych wyborach, mających szansę dokonać się dzięki pozostałościom „dawnego wzoru wolności”, najpiękniej opowiada jej młodzieńczy wiersz:

„Czyż koniecznie trzeba coś wybrać,
czyż nie można niczego nie wyznać –
kielkujący kłęczami wyraz
wtargnął we mnie, wrósł jak ojczyzna; mowa moja
jest dla mnie krajem urodzajnym, skibnym i dobrym –
Czyż koniecznie mam ją pokrajać
w kwadratowy – jak sztandar – program?”⁹³.

V Targi Wołyńskie w Równem, czyli „zjawisko w działaniu”

Równem w latach 30. XX wieku jawiło się jako „najbardziej polskie i najbardziej żydowskie wołyńskie osiedle, żyjące blaskiem tradycji i tęskniące do nowoczesności, konglomerat narodowości, kultur, obyczajów”⁹⁴. Jego wizytówką były, organizowane od 1930 roku, Targi Wołyńskie – trzecie co do wielkości targi w II Rzeczypospolitej, które szybko zyskały opinię „bardzo interesującej i barwnej imprezy gospodarczej”⁹⁵. Przyciągające jarmarkiem wyrobów wielu branż, wystawami rzemiosła artystycznego, modernistycznymi pawilonami i wieloma atrakcjami towarzyszącymi, stały się z czasem ważnym punktem na mapie podróży mieszkańców Wołynia oraz gości z odleglejszych stron kraju. Ich frekwencja była starannie monitorowana przez organizatorów, w tym także Henryka Józewskiego, który, obejmując rządę w województwie, „gdzie żółwie gwizdzą i diabeł mówi dobranoc”⁹⁶, zakładał szerokopasmową kampanię promocyjną na jego rzecz.

Wydaje się, że pełne *spectrum* nie tylko propagandowego, ale *stricte* politycznego potencjału imprezy dostrzegł jednak wojewoda dopiero w 1934 roku, przygotowując V Targi Wołyńskie. Były one organizowane w warunkach radykalizacji nastrojów społecznych oraz spadku poparcia dla eksperymentu wołyńskiego i samego Józewskiego, którego patron i protektor Piłsudski coraz wyraźniej tracił witalne oraz polityczne siły. Od trzech lat nie żył już zamordowany przez ukraiń-

skich nacjonalistów Tadeusz Hołówko, szykowano też zamach na Józewskiego, którego „jagiellońska” polityka stawała się coraz bardziej niewygodna dla OUN⁹⁷. W tej sytuacji tracący mandat zarówno polskiej, jak i ukraińskiej strony wojewoda postanowił użyć targów jako reprezentacyjnej trybuny, z której wybrzmieć miała pochwała jego polityki. W tym zadaniu wsparła go „komisja artystyczno-dekoratorska”⁹⁸ w osobach Teresy Roszkowskiej i Aleksandra Jędrzejewskiego, których przybycie do Równego skwapliwie odnotowała podległa Józewskiemu lokalna prasa. Zaangażowanie tej ostatniej było zresztą, z oczywistych przyczyn, bezprecedensowe i nieporównywalne ze skalą i jakością doniesień targowych w roku poprzednim⁹⁹.

W 1934 roku imprezę poprzedziła „konferencja prasowa”¹⁰⁰ oraz liczne głosy dziennikarzy, prognozujących, że „tegoroczne Targi prześcigną wszystkie dotychczasowe zarówno pod względem organizacji i struktury wewnętrznej, jak i przede wszystkim pod względem ich regionalnego charakteru”¹⁰¹. Ten ostatni argument miał w planach organizatorów kluczowe znaczenie. Targi miały bowiem stać się wspólnym świętem całego Wołynia, a nie, jak dotąd, „imprezą lokalną m. Równego”¹⁰² angażującą gospodarczo stosunkowo wąskie kręgi społeczeństwa. Tej zmianie akcentów towarzyszył naturalnie dyskretny, propagandowy przekaz o nie tylko gospodarczej, ale także politycznej i kulturowej spójności regionu. Gospodarcza część tego komunikatu zafunkcjonowała szybko w prasie ukraińskiej, która zapowiadała, że wobec planowanych zmian targi bardziej zaciekawia „włościan ukraińskich, którzy dotychczas nie mogą się doczekać organizacji korzystnego zbytu dla swoich produktów”¹⁰³. Tę zmianę kursu społeczności ukraińskiej wobec Targów, do tej pory traktowanych co najmniej z rezerwą, skrupulatnie odnotował z kolei „Wołyn”, opatrując rozważania na ten temat komentarzem o znamiennej treści: „Oby to otrzeźwienie prasy ukraińskiej, czerpiącej światło ze Lwowa, było stałe i przejawiało się w stosunku do innych naszych problemów gospodarczych i politycznych”¹⁰⁴.

Tym co, z punktu widzenia wszystkich „współgospodarzy” Wołynia, stanowiło podstawowy problem, było zacofanie regionu, położonego poza głównymi szlakami handlowymi i zaniedbanego przez zajęte swoimi problemami centrum. „Toteż Targi Wołyńskie i ich protektorzy dobrze czynią wyrębiając okno z Wołynia w świat gospodarczy”¹⁰⁵ – pisano. Wyrażono też nadzieję, że Targi zmuszą „nawet centralne czynniki państwowe do większego interesowania się tym krajem”, w następstwie czego pojawi się na Wołyniu „zamiejscowy kapitał i przedsiębiorczość”¹⁰⁶, sankcjonując swoją obecnością „początek nowego etapu gospodarczego”¹⁰⁷. Z doniesień prasowych wylaniał się spójny komunikat, że pomiędzy marginalizowaną i niedoinwestowaną rzeczywistością wołyńskiego „wczoraj” a nowoczesnym i satysfakcjonującym „jutrem”, a więc w inaugurującej *prosperity* strefie „dziś”, firmowanej

przez Józewskiego, dzieje się znakomicie. W ten sposób V Targi Wołyńskie posłużyły jako okazja do kontrolowanego „egzaminu” czy też aktorskiego „popisu” wojewody, a zarazem afirmacji jego polityki. Tego znaczenia imprezy nie krył zresztą ani prezydent Równego Stanisław Wolk, który w swoim oświadczeniu przyznał, że Targi są „sprawdzeniem tego, co się zrobiło za ostatni czas”¹⁰⁸, ani politycy zaangażowani w projekt. Poseł Ignacy Pułaski – prezes Wołyńskiej Grupy Parlamentarnej BBWR – mówił na otwarciu Targów tak: „Należy podnieść niezmiernie owocną politykę Rządu na naszej ziemi, realizowaną z całą konsekwencją przez obecnego Pana Wojewodę”¹⁰⁹.

„Egzamin” Józewskiego odbierał otwierający V Targi Wołyńskie minister spraw wewnętrznych Marian Zyndram Kościałkowski, również Kresowiec. Podczas jego „inspekcji”¹¹⁰, czyli trzydniowego pobytu na Wołyniu, dołożono starań, aby wracając do stolicy, wiozł z sobą „potwierdzenie zwycięstwa idei zgodnego współżycia wszystkich obywateli bez różnicy narodowości”¹¹¹. W Młynowie minister wysłuchał więc modlitwy za Rzeczpospolitą, cerkiew prawosławną i bożnicę, w Krzemieńcu witany był „przez przedstawiciela konsystorza i duchowieństwa prawosławnego oraz prezesa gminy wyznaniowej żydowskiej w otoczeniu rabinatu i zarządu gminy”, a zanim udał się do liceum, złożył wizytę ks. arcybiskupowi prawosławnemu Aleksemu¹¹². Następnie w Sarnach zorganizowano na jego cześć „herbatkę”, w której udział wzięli przedstawiciele duchowieństwa wszystkich wyznań oraz organizacji społecznych, politycznych i zawodowych. W trakcie tego spotkania ksiądz prawosławny Wolkow wygłosił przemówienie, w którym „w słowach prostych, ale przepojonych szczerością” wyraził wdzięczność „za troskliwą opiekę, jaką Rząd otacza ludność ukraińską na Kresach, podkreślając jednocześnie, że stabilizacja stosunków i dobrego współżycia ludności polskiej i ukraińskiej jest faktem dokonany i obecnie narody te w najlepszej zgodzie pracują dla własnego dobra i ku chwale Najjaśniejszej Rzeczypospolitej”¹¹³. Wieczorem na „raucie w kuratorium” te rozpoznania potwierdził poseł Stepan Skrypnyk – bratanek i były adiutant Petlury. Ogłosił on, że o ile w okresie rządów przedmawianych „twórcza myśl społeczna była zlekceważona”, a Ukraińcy nie mogli „wyjawić w całej rozciągłości swych uczuć do Rzeczypospolitej”, tak w obecnych realiach, gdy „oportunizm polityczny zastąpiła idea twórcza”, wszystko zmierza do „wychowania Ukraińców Wołynia” na oddanych obywateli Rzeczypospolitej¹¹⁴. Na koniec wszystkie zaklęcia kontrasygnował minister, który, po nakreśleniu obrazu „siły majestatu dawnej Rzplitej na Kresach Wschodnich”, stwierdził, że obecna praca na rzecz ziemi wołyńskiej idzie w parze z „wielkimi tradycjami i twórczą rolą Rzplitej Polskiej na jej wschodnich rubieżach”¹¹⁵.

Ta próba symbolicznego zaczarowania słowem ziemi, która w nieodległej przyszłości znów spłynąć miała krwią

wszystkich jej „współgospodarzy”, była być może ostatnią tak potężną salwą propagandową w ramach ofensywy politycznej Józewskiego. Czyniła ona z Targów Wołyńskich „zjawisko w działaniu”¹¹⁶, performatywną strukturę, mającą za zadanie transformować społeczno-polityczną rzeczywistość tych ziem, rafinując jej wieloskładnikową, pozostającą wciąż w stanie „płynnym”¹¹⁷ substancję podług jasno sprofilowanej wizji Kresów. W ramach tego projektu Targi, a w zasadzie już samo ich otwarcie, stały się widowiskiem kulturowym podobnym do opisywanego przez Joannę Dziadowiec *festum folkloricum*, a więc swoistą „ceremonią publiczną”¹¹⁸ zajmującą środek Schechnerowskiej „osi-kontinuum” – performatywnego kontinuum przedstawień od skuteczności (rytuału) do rozrywki (teatru). Zgodnie z poetyką tego typu wydarzeń miało ono swoją Goffmanowską „dramaturgię”, a więc określone „elementy fabularne”¹¹⁹ wypełniające rytualne procedury. Była więc introdukcja hucznego otwarcia Targów wraz z symbolicznym przecięciem wstęgi przez ministra, largo, gdzie „pod wzniesione trybuny, na której stańeli, wśród przedstawicieli władz p.p. minister Kościałkowski i wojewoda Józewski, szły barwne drużyny ludowe, ukraińskie, polskie i czeskie, każda śpiewała swoją pieśń, każda niosła dary: chleb, miód i wieńce”, a wreszcie finał w postaci dożynek, w których zmanifestować się miała „dusza ludu rozśpiewana, roztańczona, ochocza i otwarta na ścieżaj”¹²⁰.

Tak pomyślane widowiska kulturowe powoływane są, jak pisze Dziadowiec, do „symbolicznego wykonywania (formułowania, odgrywania i przeżywania) komentarzy metaspolečnych, czyli historii, jakie dana społeczność samej sobie opowiada o sobie”¹²¹. Ten „socjologiczny metakomentarz”¹²² miał w przypadku V Targów Wołyńskich mocno autorski charakter, a historia jaką „sobie samym – o sobie”¹²³ opowiadali w Równem politycy Kresowiaci – Józewski, Kościałkowski i posłowie z ramienia BBWR – nie mogłyby mieć mocy rytuału, gdyby opowiadał ją ktokolwiek inny. Jej „kod hegemoniczny”¹²⁴ został więc w dużym stopniu odczytany, szczególnie przez tych uczestników imprezy, dla których z różnych powodów klucze do odczytywania negocjacyjnego i opozycyjnego były niedostępne. Korespondent „Gazety Polskiej” Jan Kleczyński już w drodze do Równego wiedział, czego powinien się spodziewać na miejscu. „Jadąc na piątę z rzędu «Targi Wołyńskie» – pisał – uświadamiałem sobie, że tam przemówi do mnie dusza Wołynia. Tam objawi się wszystko – i naturalne bogactwa tej ziemi, i rozwój ich obecny, i to, co czuje ludność bujnych kresów Rzeczypospolitej, ludność, wyhodowana w tradycjach wielu wieków historii, której kręty bieg tradycje te tylko z wierzchu mógł wypaczyć, zostawiając głębie nienaruszone”¹²⁵.

Joanna Dziadowiec proponuje rozumienie *festum folkloricum* „jako społecznej i kulturowej *praxis*, czyli sfery działań i praktyk społecznych jego uczestników, podczas których tworzy się sieć znaczeń”¹²⁶, a zarazem „formy balansującej pomiędzy życiem i sztuką, rytuałem, ceremonią



Teresa Roszkowska, projekt bramy wjazdowej na Targach Wołyńskich w Równem, 1934.



Teresa Roszkowska, projekt Pawilonu Przemysłu Ludowego na Targach Wołyńskich w Równem, 1934.



Teresa Roszkowska, projekt Pawilonu Rolniczego na Targach Wołyńskich w Równem, 1934.



Teresa Roszkowska, projekt bramy do Wesołego Miasteczka na Targach Wołyńskich w Równem, 1934.

a teatrem i grą (zabawą)¹²⁷. Aby święto takie mogło zaistnieć na Targach i spełnić wszystkie swoje funkcje, należało zadbać o ich odpowiednią, nasączoną znaczeniami oprawę. Nie jest więc dziełem przypadku, że przygotowali ją, jak donosiła prasa, „jedni z czołowych przedstawicieli młodej sztuki polskiej”¹²⁸ i dopiero V Targi Wołyńskie, pomyślane jako sprawnie działający, performatywny system, osiągnęły „swoją właściwy styl”¹²⁹. Prasa obwołała go natychmiast „regionalizmem wołyńskim”, wykluczając paralele z Targami Lwowskimi, Poznańskimi czy Kato-

wickimi. „Już sama brama wejściowa zapowiada, że Targi Wołyńskie nie są szablonową uroczystością – donosił korespondent. – Wejście nie jest bramą, chociażby najbardziej pomysłowo zbudowaną, lecz przedstawia zwykłą rozdzieloną na dwie części chałupę włościańską, jakich tysiące na Wołyniu. Połączona jest ona szeroką strzechą, stanowiącą właściwą bramę. Znad strzechy słomianej wystylają na kilka metrów w górę flagi państwowe, czem chata odbija od normalnego typu”¹³⁰.

Aby sprostać nowym zadaniom imprezy, „kierownicy architektoniczno-dekoracyjni” zaprojektowali szereg „inowacyj”, zmierzających „w kierunku dostosowania Targów pod względem architektonicznym do ich wybitnie regionalnego charakteru”¹³¹. Pawilony stanęły więc „pod strzechą”, rzucając prowokacyjne wyzwanie pozostałym po wcześniejszych targach modernistycznym budynkom. „Charakter a właściwie wygląd zewnętrzny, dekoracja i architektura Targów uległa w piątym roku ich istnienia widocznej zmianie. Akcent regionalizmu stał się bezwzględnie mocniejszy, motywy wiejskie, ludowe acz w sposób nowoczesny stylizowane mocno się zaznaczały w kompleksie targowym”¹³² – donosił korespondent „Życia Krzemienieckiego”. Ten ukłon w stronę „etnografii” niebezpiecznie dryfował w rejony, które już dekadę wcześniej, w „anonimowym” tekście z pierwszego rocznika „Wierchów” wykpił Jan Gwalbert Pawlikowski z synem i synową – Marią Pawlikowską (późniejszą Jasnorzewską). W artykule zatytułowanym *Jak upiększyć Tatry?* radzili: „Trzeba stosować ornament góralski gdzie się da, na przykład ułożyć kamienie na dolinach w widne z daleka leluje i parzenice”¹³³. Wizualny paradoks wołyńskich „inowacyj” mógł budzić podobne obiekcje. „Jeżeli się nie chce z Targów robić Wystawy, to trudno poza pawilonem przemysłu ludowego – uznać rację istnienia słomianych strzech i to na budynkach administracyjnych”¹³⁴ – zwracał uwagę jeden z komentatorów.

V Targi Wołyńskie, o ile miały spełnić wyznaczoną im funkcję, musiały jednak sięgnąć także po narzędzia wystawy, która kolportować miała tu w jawnym i podtekstowym obiegu spójny i mocny komunikat. Jak wystawę zwiedzali targi goście spoza Wołynia oczekujący spotkać tam jego „duszę”, tak też zwiedzali je niejednokrotnie miejscowi, jak chociażby Jakub Hoffman, który w swojej relacji notował: „Trudno powiedzieć, może jakaś świeżość, jakaś obcość to to, co nas wzrusza, a może podświadoma tęsknota do czegoś nieznanego, a związanego z życiem naszych praojców jest tym magnesem, który przyciąga nasze zmęczone, rozklekotane nerwy i każe nam szukać odpoczynku przy zetknięciu się z tą ludową kulturą”. To kulturowe „sanatorium” sprawiać miało, że, jak pisał: „My, mieszkańcy miast, oszołomieni różnymi futuryzmami, kubizmami, naturalizmami, zasmakowaliśmy nagle w prostocie i w tej «wyrafinowanej naiwności»”¹³⁵. W podobnym tonie relacjonował swoje wrażenia korespondent „Gazety Polskiej”, który dowodził: „Chroni się tam kultura rdzenna, prastara, cudem zachowana w swej pierwotnej czystości, tych

ludów słowiańskich, które przysły tu przedtem, zanim znalazły się o nich wzmianki w «latopisach»¹³⁶. Ta narracja ulega nagle znamienemu zapętleniu, gdy Kleczyński, zaznaczając wprawdzie, że daremnie byłoby badać wpływy, którym podlegała zdobniczość wołyńska i jej „dzieła, świadczące o geniuszu rasy”, analizuje jednak potencjalne wzorce od Krety, przez Kaukaz i Mezopotamię aż po Egipt przeddynastyczny. Uznaje też za stosowne wspomnieć o skórzanym woreczku na tytoń, o którym usłyszał, że „podobny jest do afrykańskich”¹³⁷. W tej sprawie głos zabrał w końcu korespondent „Wołynia”: „Tu biorę do rąk «egzotyczne» woreczki na tytoń z owczej skórki, które dostały się na łamy «Gazety Polskiej» w korespondencji z Targów z epitetem zbliżonych do wzorców afrykańskich. No, trudno chyba dopatrzeć się tu analogii z Afryką – takich woreczków używa gremjalnie nasze Polesie pod nazwą «kapszuków»¹³⁸. Ten przykład dobrze ilustruje problem, który Jerzy Jedlicki, próbując nazwać „niezręczne stosunki między narodową i uniwersalną miarą wielkości”, opisał następująco: „Kulturowy nacjonalizm i kosmopolityzm były więc niczym bliźniaki wychowane przez ten sam proces dziejowy, który elitom podległego kraju zaszczepiał nieuleczalny kompleks niższości i potrzebę jej kompensacji. Trzeba było wciąż na nowo dowodzić sobie i światu, że myśmy inni, a przecież tacy sami; inni, a nie gorsi; a jeśli gorsi, to dlatego, że lepsi”¹³⁹.

Podobna „konfuzja pojęć”, jak powiedziałby Stempowski, miała miejsce także na V Targach Wołyńskich, gdzie z dachów włościńskich chat, zapraszających do wspólnego wielonarodowego domostwa, wyrosły nagle potężne polskie flagi, a wystawa Innego¹⁴⁰ zmieniała się w gabinet luster odbijających prawdziwe i zniekształcone obrazy. Tu regionalizm „inowacyj” opowiadał sam sobie historię o sobie – projekcie niemożliwym, jeżeli nie przeciwnie skutecznym, a na pewno wewnętrznie sprzecznym i zarazem tyleż przedwczesnym co spóźnionym. „Nowy kierunek ukraińskiej myśli politycznej nie był sztucznym tworem – zapewniał Stepan Skrypnik. – Wzięto go z odległej przeszłości z tego faktu, że kiedy między społeczeństwem polskim i ukraińskim panowała zgoda, dumną wtedy była swą kulturą ziemia wołyńska”¹⁴¹. Niestety, w chwili realizacji eksperymentu wołyńskiego zgody nie tylko brakowało, ale była ona niszczona, przez jednych bezmyślnie, a przez innych celowo. W tych warunkach, jak zauważył Snyder, politykę Józewskiego uznać można nie tylko za „próbę powstrzymania prądów historii”, lecz także za wizjonerski projekt „alternatywnej nowoczesności, wielokulturowości *avant la lettre*, gdzie polityka państwa nie miała na celu budowy jednego narodu, ale godzenie nieuniknionych różnic między kilkoma”¹⁴².

Jak zauważył Stempowski, „terminarz Polski zawsze odbiega od terminarza europejskiego”¹⁴³. W 1938 roku zadłużony ideowo w odległej przeszłości i wyglądający przyszłego okresu „wzajemnej admiracji ludów”¹⁴⁴, eksperyment zakończył się, otwierając drogę do ostatecznej barbaryzacji wzajemnych stosunków pomiędzy „współgo-

spodarzami” Wołynia. Józewski rozpoczął zaś kolejny, samotny już etap swojej „tajnej wojny”¹⁴⁵, w której sojusznikami, a najczęściej sojuszniczkami pozostawały osoby z „tego kręgu”, wierne dawnemu „zasobowi pojęć”. Jedną z nich okazała się Teresa Roszkowska, która pod koniec lat 40. zaangażowała się w ryzykowną pomoc ukrywającemu się Józewskiemu¹⁴⁶, a po jego wyjściu z więzienia była częstym gościem pracowni na Koszykowej, którą dzielił z Michaliną Krzyżanowską. W archiwum Roszkowskiej¹⁴⁷, oprócz kilkunastu zdjęć dokumentujących przedwojenne wołyńskie wakacje, zachowała się jednak tylko jedna pamiątka ich przyjaźni, będąca zarazem świadectwem rozgrywki, w której wspólnie brali udział. Są to projekty pawilonów targowych, pomiędzy którymi uwagę przykuwa rysunek bramy wiodącej do wesołego miasteczka. „Regionalnej innowacji” form krytych strzechą oraz dominancie polskiej flagi, obecnym także w innych projektach, towarzyszy tu zastanawiający akcent. Bramę wieńczą figury pastelowo różowych koni, których sylwetki, będąc czytelnym zaproszeniem do przestrzeni wesołego miasteczka, a być może także symbolem trzech narodowych sił regionu, zdają się równocześnie pozostawać żartobliwą wizytówką pstrykońskiego bractwa z doliny Horynia. Bramę wieńczy oto wołyńska redakcja „kwadrygi”, pozwalająca dziś jedynie domyślać się, czy trójka koni symbolizować miała trzy równoważne narodowe siły regionu, czy była to może żartobliwa wizytówka pstrykońskiego bractwa z doliny Horynia.

* Fotografie pochodzą z Archiwum Teresy Roszkowskiej, mieszczącego się w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN (nr inw. 1933), a projekty pawilonów targowych znajdują się w tekach dokumentów artystki w Muzeum Teatralnym w Warszawie.

Przypisy

- 1 M. Nowak, stenogramy rozmów z T. Roszkowską, biblioteka Instytutu Teatralnego w Warszawie.
- 2 L. Skalska-Miecznik, *Dotknięcia Muzy*, [w:] Henryk Jan Józewski. *Polityk, artysta malarz*, katalog wystawy w Muzeum Niepodległości w Warszawie, Warszawa 2002, s. 21.
- 3 Siostra matki Józewskiego była absolwentką kursów malarskich na Sorbonie i miała swoją pracownię w Kijowie przy ul. Andriejewskiej Spusk. Patrz: L. Skalska-Miecznik, dz. cyt., s. 22.
- 4 M. Piekarski, *W gościnie u Teresy Roszkowskiej*, „Stolica” 1983, nr 28, s. 5.
- 5 Władysław Galimski (1860–1940), wychowanek Akademii Petersburskiej, w 1917 roku przekształcił swoją prywatną klasę malarską w Polską Szkołę Sztuk Pięknych z wydziałami: Malarstwa, Sztuki Stosowanej, Grafiki i Kompozycji Architektonicznej. Wykładali w niej m.in. Konrad Krzyżanowski, Wincenty Drabik, Czesław Przybylski, Oskar Sosnowski i Mieczysław Treter. Budynek mieścił się przy ulicy Kreszczatik 33. Por. M. Treter, *Konrad Krzyżanowski. Monografie artystyczne*, t. VI, Warszawa 1926, przyp. 8, s. 24.

- 6 H. Stroński, *Życie religijne Polaków w Kijowie na początku XX wieku*, „Pamiętnik Kijowski” 2002, t. 6, s. 168.
- 7 O. Fedoruk, *Pol'ski hudożniki w Kijewu (druga połowina XX – poczatok XX st.)*, „Pamiętnik Kijowski”, dz. cyt., s. 93.
- 8 W Krakowie studiowali m.in.: Ołeksia Nowakiwski, Mychajło Żuk, Iwan Trusz, Modest Sosenko, Josip Kuryła, Mychajło Bojczuk, Mykoła Buraczek, Julian Pańkewycz, Mychajło Paraszcuk, Mychajło Hawryłko. Por. A. Matusiak, *Ukraińskie inspiracje secesją polską*, [w:] „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, red. S. Kozak, nr 15–16, Warszawa 2003, s. 159.
- 9 Por. O. Fedoruk, dz. cyt., s. 95–96.
- 10 A. Matusiak, dz. cyt., s. 159.
- 11 L. Podhorodecki, *Dzieje Kijowa*, Warszawa 1982, s. 193.
- 12 Por. H. Stroński, dz. cyt., s. 168–169; T. Zienkiewicz, *Polskie życie literackie w Kijowie 1905–1918*, Olsztyn 1990, s. 12–13.
- 13 Dokument z podziękowaniem za dar Teresy Roszkowskiej na rzecz Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego z 21 V 1981, Muzeum Teatralne w Warszawie,teczka dokumentów T. Roszkowskiej, bez numeru inw.
- 14 Stały polski teatr działał w Kijowie do 1863 roku. Potem, w ramach popowstaniowych represji, zakazano wystawiania sztuk w języku polskim. W 1905 roku rozpoczął się krótki okres względnej liberalizacji kulturalnej.
- 15 B. Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, Kraków 1977, s. 6.
- 16 Z wywiadu M. Nowaka wynika, że Roszkowska była świadoma istnienia teatru Studya S. Wysockiej, jednak nie interesowało jej polskie życie teatralne w Kijowie. M. Nowak, dz. cyt.
- 17 Dzisiejszy Narodowy Akademicki Teatr Dramatu Rosyjskiego im. Łesi Ukrainki, najstarsza scena w Kijowie. Teatr założony przez Nikołaja Sołowcowa w 1891 pod nazwą „Antrepriza”.
- 18 T. Zienkiewicz, dz. cyt., s. 14.
- 19 M. Nowak, dz. cyt.
- 20 Nikołaj Swietłowidov (1889–1970) – aktor rosyjski; od 1909 uczył się w Studiu Opery i Dramatu M.E. Miedwiediewa, potem zatrudniony w teatrze im. Nikołaja Sołowcowa w Kijowie. Występował m.in. w teatrach Orenburga, Irkucka, Kijowa, Taszkientu, Charkowa; grał role charakterystyczne, dramatyczne i komediowe, w 1965 roku został mianowany „artystą narodowym ZSRR”. Por. *Teatralnaja encykłopedija*, red. P.A. Markow, Moskwa 1965, t. 4, s. 880.
- 21 T. Zienkiewicz, dz. cyt., s. 60–61.
- 22 M. Karasińska, *Estetyka? Historia? Polityka? Miejsca wspólne. O teatralnej twórczości Stanisławy Wysockiej, Leona Schillera i Łesia Kurbasa*, [w:] *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie historyczne 1890-1999*, Poznań 2001, s. 128.
- 23 Patrz: L. Skalska-Miecik, dz. cyt., s. 22. Por. J. Iwaszkiewicz, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya”*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Teatralia*, Warszawa 1983.
- 24 Cyt. za: L. Skalska-Miecik, dz. cyt., s. 21–23.
- 25 Wypowiedź w audycji Anny Semkowicz *Urodzeni na początku wieku*, Polskie Radio PJO Polskie Radio i Telewizja, Program 3, nagranie i emisja 27 II 1986.
- 26 O tym, że wielu polityków II RP, a także wysokich rangą oficerów rekrutowało się z grona artystów, pisała m.in. I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 33.
- 27 Por. P. Mitzner, *Gabinet cieni*, Warszawa 2007, s. 59.
- 28 Tamże.
- 29 Tamże, s. 66.
- 30 T. Snyder, *Tajna wojna. Henryk Józewski i polsko-sowiecka rozgrywka o Ukrainę*, Kraków 2003, s. 30.
- 31 Cyt. za: J. Timoszewicz, „Hamlet” Henryka Józewskiego, „Pamiętnik Teatralny” 1991, nr 1, s. 102.
- 32 List do matki, Berlin, 26 III 1924, [w:] J. Stempowski, *Listy*, Warszawa 2000, s. 152.
- 33 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 100.
- 34 Wolnomularzami byli zarówno Stanisław i Jerzy Stempowscy, jak też Władysław Korsak. Z masonerią niewątpliwie sympatyzował także Henryk Józewski. Por. T. Snyder, dz. cyt., s. 255–256.
- 35 Cyt. za: J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 102.
- 36 Tamże.
- 37 T. Snyder, dz. cyt., s. 51.
- 38 T. Terlecki, *Pan Jerzy*, [w:] *Pan Jerzy. Śladami niespiesznego przechodnia. Wspomnienia i szkice o Jerzym Stempowskim*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 2005, s. 89.
- 39 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru. Pisma o Ukrainie*, Warszawa 2014, s. 92.
- 40 T. Snyder, dz. cyt., s. 106.
- 41 Tamże, s. 59.
- 42 M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, Warszawa 1971, s. 83.
- 43 Szczęsny Rutkowski, *Tadeusz Pruszkowski*, „Sztuki Piękne” 1927/1928, s. 14.
- 44 I. Lorentowicz, *Oczarowania*, Warszawa 1972, s. 53.
- 45 Tegoż, *Lato Prusza*, „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski” 1942, nr 37, s. 4.
- 46 M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, dz. cyt., 102.
- 47 Tejże, *Dwa księżycy*, Warszawa 1986, s. 136.
- 48 M. Nowak, dz. cyt.
- 49 J. Lubicz Lisowski, *Ze sztambucha starego aktora (4). Uroczą i mądra*, „Kurier Polski” 1985, nr 86 (3–5 V), s. 5.
- 50 L. Gomolicki, *Limik*, z rosyjskiego przełożył Piotr Mitzner, „Tekstualia” 2013, nr 2, s. 42.
- 51 *Bajka*, 1928–29, tempera, deska, złocenie, tryptyk, 60 x 84 (z rozłożonymi skrzydłami), własność prywatna.
- 52 Szkic z inskrypcją o tej treści znajduje się w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez numeru inw.
- 53 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 35.
- 54 Tamże, s. 346.
- 55 Czesław Miłosz tak pisał o Bałtach. Por. Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Warszawa 2004, s. 171.
- 56 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 187.
- 57 Tamże, s. 342.
- 58 M. Nowak, dz. cyt.
- 59 M. Kuncewiczowa, *Listy do Jerzego*, Warszawa 1988, s. 52.
- 60 W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966, s. 97.
- 61 M. Nowak, dz. cyt.
- 62 Tamże.
- 63 Tamże.
- 64 Jako scenograf zadebiutowała w Teatrze Ateneum w Warszawie (*Pan z towarzystwa* W. Hasenclevera, reż. L. Schiller, prem. 5 XII 1933), a naukę na Wydziale Sztuki Reżyserskiej PIST rozpoczęła 13 XI 1933.
- 65 A. Stern, *Miasto naszych snów*, [w:] *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, oprac. M. Adamczyk-Garbowska, Lublin 2006, dz. cyt., s. 158.
- 66 M. Kuncewiczowa, *Rezerwat dzikości*, [w:] *Kazimierz vel Kuzmir*, dz. cyt., s. 118.
- 67 M. Nowak, dz. cyt.
- 68 J. Kęsik, *Zaufany Komendanta. Biografia polityczna Jana Henryka Józewskiego 1892-1981*, Wrocław 1995.

- 69 M. Nowak, dz. cyt.
70 T. Snyder, dz. cyt., s. 71.
71 Tamże, s. 20.
72 Tamże, s. 111.
73 P. Mitzner, dz. cyt., s. 54.
74 Tamże, s. 52.
75 Cyt. za: T. Snyder, dz. cyt., s. 119.
76 Tamże.
77 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 219.
78 T. Snyder, dz. cyt., s. 97.
79 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 33.
80 T. Snyder, dz. cyt., s. 20.
81 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 5.
82 Tamże, s. 33.
83 Cyt. za: T. Snyder, dz. cyt., s. 98.
84 Tamże, s. 104.
85 Cyt. za: T. Snyder, dz. cyt., s. 98.
86 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 32.
87 M. Nowak, dz. cyt.
88 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 7.
89 Tamże, s. 189.
90 Tamże, s. 34.
91 Tamże, s. 8.
92 Cyt. za: I. Kiec, *Ginczanka. Życie i twórczość*, Poznań 1994, s. 35–36.
93 Tamże, s. 251.
94 Tamże, s. 27.
95 *V Targi Wołyńskie (9-23 IX)*, „Wołyń” 1934, nr 34 (19 VIII), s. 1.
96 Cyt. za: P. Mitzner, dz. cyt., s. 71.
97 Patrz: T. Snyder, dz. cyt., s. 209.
98 *Z Targów Wołyńskich*, „Wołyń” 1934, nr 32 (5 VIII), s. 1.
99 W prasie ukazały się wówczas jedynie krótkie notki: *Targi Wołyńskie*, „Wołyń” 1933, nr 35 (27 VIII), s. 1; *Z Targów Wołyńskich*, „Wołyń” 1933, nr 36 (3 IX), s. 5; *Otwarcie IV Targów Wołyńskich*, „Wołyń” 1933, nr 36 (3 IX), s. 6; *Z Targów Wołyńskich*, „Wołyń” 1933, nr 37 (10 IX), s. 4; *Zamknięcie Targów Wołyńskich*, „Wołyń” 1933, nr 37 (10 IX), s. 5.
100 *Przed otwarciem V Targów Wołyńskich. Konferencja prasowa*, „Wołyń” 1934, nr 35 (26 VIII), s. 1.
101 *V Targi Wołyńskie (9-23 IX)*, „Wołyń” 1934, nr 34 (19 VIII), s. 1.
102 Tamże.
103 *Prasa ukraińska a Targi Wołyńskie*, „Wołyń” 1934, nr 36 (2 IX), s. 1.
104 Tamże.
105 S. Poncet, *Parę słów o przemyśle i handlu a Wołyniu (z okazji Targów Wołyńskich)*, „Wołyń” 1934, nr 37 (9 IX), s. 4.
106 Tamże.
107 J. Tendziogolski, *Targi a rolnictwo*, „Wołyń” 1934, nr 37 (9 IX), s. 2.
108 *Oświadczenie Prezydenta M. Równego*, „Wołyń” 1934, nr 37 (9 IX), s. 1.
109 *Mowa posła I. Pułaskiego*, „Wołyń” 1934, nr 38 (16 IX), s. 1.
110 *Minister Kościalkowski na inspekcji*, „Gazeta Polska” 1934, nr 252 (11 IX), s. 2.
111 *Pan Minister Marjan Zyndram Kościalkowski na Wołyniu*, „Wołyń” 1934, nr 38 (16 IX), s. 1.
112 Tamże, s. 2.
113 Tamże, s. 3.
114 *Przemówienie posła S. Skrypnika*, „Wołyń” 1934, nr 38 (16 IX), s. 4.
115 *Pan Minister Marjan Zyndram Kościalkowski na Wołyniu*, „Wołyń” 1934, nr 38 (16 IX), s. 3.
116 J. Dziadowiec, *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa 2016, s. 26.
117 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 6, 187, 189.
118 J. Dziadowiec, dz. cyt., s. 275.
119 Tamże, s. 207.
120 J. Kleczyński, *Targi Wołyńskie (Korespondencja własna „Gazety Polskiej”)*, „Gazeta Polska” 1934, nr 254 (13 IX), s. 5.
121 J. Dziadowiec, dz. cyt., s. 272.
122 V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 98.
123 C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005, s. 496.
124 J. Dziadowiec, dz. cyt., s. 463.
125 J. Kleczyński, dz. cyt.
126 J. Dziadowiec, dz. cyt., s. 24.
127 Tamże, s. 44.
128 *V Targi Wołyńskie (9-23 IX)*, „Wołyń” 1934, nr 34 (19 VIII), s. 1.
129 T. Świszczowski, *Otwarcie V Targów Wołyńskich*, „Wołyń” 1934, nr 38 (16 IX), s. 6.
130 Tamże.
131 *Przed otwarciem V Targów Wołyńskich. Konferencja prasowa*, „Wołyń” 1934, nr 35 (26 VIII), s. 1.
132 Jerzy Osostowicz, *Refleksje po-targowe*, „Życie Krzemienieckie” 1934, nr 9, s. 266–267.
133 *Jak upiększyć Tatry? (List miłośnika gór do redakcji „Wierchów”)*, „Wierchy” 1923, R. 1, s. 132.
134 J. Osostowicz, dz. cyt.
135 J. Hoffman, *Sztuka ludowa na Wołyniu*, „Wołyń” 1934, nr 37 (9 IX), s. 3.
136 J. Kleczyński, *Targi Wołyńskie (Korespondencja własna „Gazety Polskiej”)*, „Gazeta Polska” 1934, nr 255 (14 IX), s. 5.
137 Tamże.
138 R.J., *Regionalny przemysł ludowy na Targach Wołyńskich*, „Wołyń” 1934, nr 40 (30 IX), s. 3.
139 J. Jedlicki, *Polskie koncepcje kultury rodzimej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 2, s. 35.
140 Możliwości zastosowania teorii postkolonialnej w badaniu styku kultur pogranicza polsko-ukraińskiego analizuje D. Kudelska, *Pejzaż ukraiński – geografia obrazów i historia*, [w:] *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze. Szkice i rozprawy*, red. E. Partyga, J.M. Sosnowska i T. Zadrożny, Warszawa 2012.
141 *Przemówienie posła S. Skrypnika*, „Wołyń” 1934, nr 38 (16 IX), s. 4.
142 T. Snyder, dz. cyt., s. 16.
143 J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, dz. cyt., s. 199.
144 Tamże, s. 193.
145 T. Snyder, *Tajna wojna. Henryk Józewski i polsko-sowiecka rozgrywka o Ukrainę*, Kraków 2003.
146 Ze stenogramów rozmów M. Nowaka z T. Roszkowską wynika, że w czasie pierwszego powojennego wyjazdu do Anglii, który miał miejsce w 1949 roku, artystka wiozła do „samych głów” w Londynie wiadomości od ukrywającego się Józewskiego. W ten sposób włączyła się w działania grupy kobiet wspierających konspiracyjną aktywność Józewskiego. O „konspiracji kobiet” pisze m.in. T. Snyder, dz. cyt., s. 275–311.
147 Archiwum Teresy Roszkowskiej znajduje się w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1933.

Słowa na końcu świata: opowieści o Bieszczadach

Musisz coś dać na wymianę, żeby otrzymać coś w zamian – ta psychologiczna zasada nie jest cyniczna, ani wyrachowana, każde istnienie coś daje światu, a świat mu odwzajemnia dary. Śmierć wymienia się z życiem, a radość ze smutkiem. Każda istota stara się określić wartość swoich darów otrzymanych, jak i tych pozyskanych. I tak Bafla daje światu... (jeszcze tego nie wiem), a otrzymuje od niego wino w kartonie, Janek Raper daje światu swą nędzę, a otrzymuje współczucie, Pająk swój gniew, a otrzymuje wpierdol, Marek Co Nie Robi Nic daje światu wybawienie od swojego twórczego wysiłku i otrzymuje w zamian Nic. Ja długo zastanawiałem się co mogę dawać światu najlepszego od siebie. Po długich dyskusjach z Jaśkiem Zubowem, Jędrkiem Połonią, Piotrem Francuzem i innymi „Przedwiecznymi” władcami bieszczadzkich gór, doszedłem do wniosku, że moim darem dla świata będą słowa o nim. (...) Siedzę sobie tutaj w tym „kościelcu” Siekierzady pod wezwaniem Janka Rapera i staram się Wam dać na wymianę to, co dla mnie najcenniejsze – słowa o bieszczadzkim, pięknym świecie, który uwielbiłem nad wszystko, który czczę i wyznaję.

R. Dominik, *Bieszczady.
Przystanek Siekierzada*,
Rzeszów 2015, s. 7.

Powyższy cytat doskonale ilustruje, co stanowi materiał dla literatury pięknej pisanej przez mieszkańców południowo-wschodniego zakątka Polski – mieszkańców Bieszczadów. W ostatnich kilku latach nastąpił prawdziwy wysyp książek publikowanych przez bieszczadników, zarówno tych, którzy mieszkają w tym regionie od urodzenia, jak i osób, które zdecydowały się na wybór tego miejsca jako miejsca do życia¹.

Interesuje mnie, jak Bieszczady powstają i są konstruowane w literaturze, jak się o nich mówi i jak się je w słowie ustanawia, a nie jakie są „same w sobie”. Będę starała się wyjaśniać obserwowane zjawiska poprzez umiejscawianie ich w lokalnym kontekście, w lokalnych „strukturach świadomości” Bieszczadów rozu-

mianych jako region zamieszkały przez ludzi tworzących jego wizerunek (dla mnie Bieszczady to zjawisko, a nie tylko nazwa pasma górskiego w Karpatach)². Jest to zaproszenie do interpretatywnego eksplorowania autoprezentacji i taki też cel stawiam sobie w tym tekście. Moim zamiarem jest wyjaśnienie – na przykładzie interesującego mnie regionu i powstającej tam literatury – jak ludzie tworzą wizerunki kultur, jak się autoprezentują oraz dlaczego istotną rolę w tych zabiegach zajmują odwołania do przeszłości.

Przedwojenne Bieszczady zamieszkiwała ludność zróżnicowana etnicznie, klasowo i religijnie. W powiecie leskim (który przed wojną pokrywał się z dzisiejszym „turystycznym”, szerokim rozumieniem terytorium Bieszczadów) mieszkało 78,8 proc. Rusinów (Ukraińców), 14,4 proc. Polaków, 6,8 proc. Żydów, około 1 proc. Niemców i podobny odsetek Cyganów. Wojna, eksterminacja Żydów i Cyganów oraz wysiedlenia ludności ukraińskiej do Związku Radzieckiego (1946) i na Ziemię Odzyskane (akcja „Wisła” w 1947 roku) spowodowały kres tego świata. W ramach regulacji odcinków granicznych między Polską i ZSRR do Polski przyłączono okolice Ustrzyk Dolnych i Lutowisk, z których wysiedlono ludność ukraińską, a na jej miejsce osiedlono mieszkańców Sokalszczyzny, która znalazła się w ZSRR (tzw. akcja H-T z 1951 roku). Nowe komunistyczne władze, po wypędzeniu Ukraińców, projektowały akcję osadniczą i ponowne zasiedlenie tego zakątka Polski.

W ramach tej akcji od lat 50. w Bieszczady przybywali osadnicy pochodzący z różnych części Polski, reprezentanci różnych zawodów, którzy szukali dla siebie miejsca w powojennej rzeczywistości. Ulokowanie w Bieszczadach wielkich inwestycji oznaczało pracę dla wielu chętnych i dobry zarobek. Młodzi mężczyźni zatrudniali się przy ścinie drewna, budowie dróg, zapory wodnej w Myczkowcach i Solinie czy infrastruktury gospodarczej i mieszkalnej. Ze względu na trudne warunki wielu porzuciło jednak pracę i Bieszczady; ci, którzy zdecydowali się zostać, byli albo najbardziej wytrwali, albo też nie mieli dokąd wracać. Pomimo trudności Bieszczady powoli się zaludniały. Osadnicy pochodzili głównie z przeludnionego województwa krakowskiego, kieleckiego, rzeszowskiego i lubelskiego. Wśród przybyszów wielu miało za sobą wojenną traumę i chciało w bieszczadzkich lasach zapomnieć przeżyty koszmar, utratę domu i bliskich. Zdarzali się tacy, którzy uciekali od żon i uwikłań poprzedniego życia, od własnego zagubienia z nadzieją, że ten dziczący skrawek Polski, zapomniany przez Boga i ludzi, zapewni im nowy start. W latach 70. przybywała kontrkulturowa młodzież, poszukująca przestrzeni, w której można zapomnieć, w jakim kraju się żyje. Po 1956 roku z Ziemi Odzyskanych powracali nieliczni wysiedleńcy, choć nie zawsze do rodzinnych domów, zajętych już przez osadników albo spalonych po wysiedleniach przez UPA. Ukraińcy

nie byli już jedynymi gospodarzami tej ziemi. Żyli tu pojedynczymi rodzinami, pośród Polaków, nie afiszowali się swą odrębnością, choć zarazem się z nią nie kryli.

Po 1989 roku, a szczególnie w ostatnich latach, można zaobserwować liczne działania bazujące na nawiązaniach do przeszłości tego regionu. Część z nich motywowana jest wyłącznie jako atrakcja turystyczna i element strategii konstruowania oferty. Jednak nawet w tych działaniach, pozornie odległych od potrzeb mieszkańców i ich pracy nad tożsamością, związkiem z miejscem i jego mieszkańcami, można dostrzec wpływ na treść i formę narracji o przeszłości Bieszczadów oraz strategii autoprezentacyjne polegające na kształtowaniu wizerunku na swoje i cudze potrzeby

Zbiór, który określam tu jako literaturę bieszczadzką, tworzą publikacje wydane i kolportowane w Bieszczadach, pisane przez mieszkańców tego regionu lub jego sympatyków. Są to wydawnictwa literackie, popularnonaukowe, tomiki wierszy, autobiografie i relacje wspomnieniowe. Można je kupić nie tylko w księgarniach Leska czy Ustrzyk Dolnych, ale także w kioskach z pamiątkami, podczas lokalnych imprez kulturalnych, a nawet w sklepach spożywczych w Cisnej czy Wetlinie, a więc tam, gdzie przebywają turyści. W niniejszym tekście chciałabym skupić się przede wszystkim na zawartości prozy i publikacji autobiograficznych wydanych przez autorów mieszkających w regionie. To głównie ich perspektywę, a nie osób związanych z Bieszczadami zawodowo lub hobbystycznie, będę się starała zaprezentować w tym tekście³. Nie są to teksty pisane przez zawodowych literatów. Niezależnie od pewnych oboczności w tym zbiorze można zauważyć, że jest on afirmacją Bieszczadów przefiltrowanych przez osobiste doświadczenie autorów.

Literatura bieszczadzka jest zjawiskiem specyficznym regionalnym. Michaił Bachtin poucza, że literatura jako wypowiedź artystyczna jest wtórna wobec sytuacji komunikacyjnych polegających na bezpośrednim obcowaniu językowym ludzi – te bowiem są prymarnymi gatunkami mowy⁴. A zatem literatura bieszczadzka aktualizuje żywiol oralny właściwej jej logosfery⁵.

Analizowany zbiór, włączając w to teksty nawet „najbardziej literackie”, to proza niefikcyjna, o ambicjach dokumentarnych. Wydarzenia i wypadki przedstawiane są jako te, które faktycznie zaszły, a postacie jako rzeczywiste. Łatwiej o takie czytelnice nastawienie w przypadku relacji wspomnieniowej, trudniej tam, gdzie autor w tytule umieszcza słowo „opowiadania” czy „opowieści”, niejako uprzedzając o fikcyjnym charakterze tekstu. To jednak czytelnik, który czyta o losach poszczególnych bohaterów i wypadkach w bieszczadzkim świecie, decyduje, czy traktuje to jako fikcję, czy jako autentyk. Odbijają się tu i materializują wyobrażenia o Bieszczadach, zarówno mieszkańców, jak i czytelników spoza regionu. Przede

wszystkim literatura ta jest jednak zestawem interpretacji bieszczadzkiej rzeczywistości czynionych przez jej mieszkańców, analitycznie i z wnętrza.

Autorzy bieszczadzcy są w pewnym sensie antropologami amatorami: obserwują opisywany świat, następnie o nim piszą i utralają własne wyobrażenia, bronią tego świata, wygładzają kontury, projektują, zaświadczaają poprzez obecność w tekście o tym, że taki jest naprawdę. Mogą być nawet współodpowiedzialni, jak antropologowie, za znikanie tego świata, bo udostępniają go czytelnikowi/turyście.

Antropolog jako (tylko?) czytelnik

Teksty, które mnie interesują, rozpatruję przede wszystkim jako wartą antropologicznego namysłu praktykę kulturową, której nie mogę pominąć, prowadząc badania w tym zakątku Polski⁶. Za Kingą Dunin dostrzegam interpretacyjne właściwości literatury bieszczadzkiej, traktując ją jako fascynujące okno do oglądania i interpretowania świata:

społeczeństwo poza fundamentalnym, fizyczno-materialnym wymiarem istnienia jest bytem fikcyjnym. Pochodną wielorakich i czynionych z różnych pobudek interpretacji. To, co istnieje, to jego interpretacje socjologiczne, interpretacje dokonywane w dyskursie publicznym w językach polityki, ideologii, publicystyki, a także interpretacje dokonywane przez literaturę. Wszystkie te systemy interpretacyjne pozostają ze sobą w wielorakich relacjach, wpływają na siebie, a jednocześnie starają się od siebie odróżnić. Ich moc przekonywania zależy od mocy wyparcia wiedzy o ich fikcyjnym/konwencjonalnym charakterze; od tego, jak bardzo wierzymy w egzystencjalną realność desygnatu. Wbrew pozorom, moc przekonywania nauki jest ograniczona do dość wąskich kontekstów, a znacznie większą siłą dysponują inne języki⁷.

Interpretacja literatury przez antropologa jest zatem metainterpretacją tej wizji kultury, która wyłożona jest na kartach książki. Wszak żadna interpretacja nie jest bardziej prawomocna niż pozostałe – przekonywać do mojej mogę wyłącznie na poziomie retoryki. Czytam zatem, jak Dunin, skupiona na poznawczych celach mojej lektury, a w tekście nie szukam niepowtarzalności, ale interesuje mnie „przystawalność do rzeczywistości społecznej rozumianej jako proces, jako nieustanna walka o to, czym jest owa rzeczywistość”⁸. Literatura bieszczadzka nie jest dla mnie zestawem tekstów samych w sobie, autonomicznych wobec regionu i ludzi, wśród których się zrodziły. Jednocześnie tworzy i opisuje świat, który badam.

Można więc mówić o językowych formach artystycznych – takich jak literatura – jedynie w odniesieniu do sfer werbalnej działalności uczestników danej

kultury, czyli rozpatrywać je na tle całego bogactwa praktyk językowych właściwych konkretnemu kontekstowi.

Literatury i literackości nie należy traktować substancjalnie, lecz funkcjonalnie, natomiast gatunki artystyczne konkretnej logosfery relatywizują się w różnych kontekstach komunikacyjnych. (...) twórczości słownej (w tym literatury) nie da się ująć poza komunikacją⁹.

Książki bieszczadzkie interesują mnie jako nośniki pewnych znaczeń oraz sposoby ekspresji i formy reprezentacji „bieszczadzkości”, w których ucieleśniają się wartości i kody kulturowe¹⁰.

Literatura staje się tym sposobem dodatkowym źródłem poznania konkretnych kultur. Przechowuje przeświadczenia na temat kultury. Ważne staje się to np. przy badaniu literatur narodowych, regionalnych, które mają prezentować pewne zaplecze kulturowe – przynajmniej tak rozpoznaje ich cel nastawiony poznawczo czytelnik. (...) Dzisiejsza antropologia coraz chętniej i głębiej sięga po owe szczególne literackie świadectwa kulturowe¹¹.

Jestem świadoma, że sięgając po konkretne dzieło, zawsze mamy do czynienia w jakiś sposób z produktem wybitnym, wystającym poza kulturową średnią. Autor dzieła jest nieprzeciętny – im lepsza (w sensie artystycznym) literatura, tym mniejsza szansa na dotarcie do wspólnego mianownika, podzielanego przez członków grupy. Magdalena Radkowska-Walkowicz sugeruje jednak coś przeciwnego:

Możemy więc potraktować literaturę jako dobrze wyselekcjonowanego informatora. Oświecła ona kulturę, wspomaga jej zrozumienie. Tkwi w tym jednak niebezpieczeństwo realistyczno-dokumentacyjnego traktowania literatury (...), czyli naiwnego jej odczytywania. Nie znaczy to oczywiście, że należy zanegować poznawczy charakter dzieła literackiego¹².

Zatem jak czytać antropologicznie dzieło literackie? Wojciech J. Burszta mówi w wywiadzie o specyfice spojrzenia nawet w „zwykłej” lekturze:

Czy terenem do badania dla antropologa może być także literatura albo inne „wtórne systemy modelujące”? [pytanie prowadzącego wywiad – P.T.] Ależ oczywiście. Może dam taki przykład – współczesne kryminały, thrillery. To jest bardzo ciekawy nurt, bardzo zróżnicowany, długo by o tym mówić. Rzecz nie polega na tym, że czytam te kryminały w pociągu, bo dobrze się je czyta, tylko moja kompetencja i intuicja antropologiczna od razu nakierowują mnie na trochę inny

sposób czytania i szukania we współczesnych kryminałach np. wątków nacjonalistycznych, które się pojawiają w literaturze pisanej po dziewięćdziesiątym roku. (...) to szukanie pewnych zjawisk, które także znajdują się za oknem i na które literatura popularna również reaguje. (...) Myślę, że w taki sposób można to antropologiczne szkieleto przykładać do literatury. Czyli zaczynamy od tekstu, ale właściwie wychodzimy potem poza tekst. (...) *A czy badając książkę czy film, nadal badamy życie, co postulował w jednym z ostatnich numerów „Kontekstów” Dariusz Czaja? Czy nie jest tak, że badamy coś, co ktoś skonstruował?* Nigdy nie badamy życia. Zawsze badamy jakieś symboliczne przedstawienie tego życia¹³.

Traktuję zatem literaturę bieszczadzką jako interpretację badanej rzeczywistości, do której sięgam jako badaczka, tworząc kolejną, antropologiczną interpretację. Co do metody, antropologowie, kiedy już muszą, wypowiadają się oględnie i enigmatycznie, jak redaktorka tomu poświęconego antropologicznemu badaniu literatury, która deklaruje, że autorzy zebranych tekstów traktują literaturę „przede wszystkim jako źródło poznania człowieka”, jako szansę dotarcia do wypowiedzianego doświadczenia rzeczywistości, a samych pisarzy – jak antropologów¹⁴. Warunkiem uznania analizy tekstu za antropologiczną wydaje mi się przyjęcie założenia takiego, jakie proponuje Katarzyna Kaniowska:

niezbędny jest zabieg zredefiniowania kategorii doświadczenia. Badania etnograficzne mające stać się podstawą antropologicznych analiz nie tylko przedstawiają doświadczany świat poprzez zinterpretowane i dekonstruowane reprezentacje tego świata, ale przedstawiają rozmaite, równie ważne z punktu widzenia antropologicznej wiedzy, równie prawdziwe sposoby przeżywania i rozumienia tegoż świata. Doświadczenie poprzez dialog i narracyjne ekspresje rzeczywistości przeżywanej i odczuwanej staje się przedmiotem antropologii, którego poznanie wymaga od niej wypracowania odmiennych narzędzi epistemologicznych i opanowania umiejętnego posługiwania się nimi. Poszukiwanie zaś przez antropologię współczesną sposobów dekonstruowania tekstów (antropologicznego dialogu, dyskursu, narracji, opisu) czy dekonstruowania własnej swej wiedzy znajduje jako próbę nie tylko dostosowania procedur postmodernistycznej dekonstrukcji do potrzeb poznania, którego oczekuje antropologia. Przepracowywanie metod dekonstrukcji jest, w moim przekonaniu, podjęciem próby uchwycenia różnicy pomiędzy tym, co tekstem nazywa literaturoznawca czy historyk, a tym, co tekstem nazywa antropolog¹⁵.

I choć Kaniowska mówi tu o dekonstrukcji tekstu antropologicznego i problemach związanych z antro-

pologicznym poznaniem, sędzę, że można potraktować jej słowa jako zalecenie epistemologiczne do badań nad tekstami tworzonymi przez badanych.

Inną propozycją do badania literatury jest rozwijana przez Grzegorza Godlewskiego antropologia słowa, która dzieli podejście badawcze z antropologią kulturową, ale nie stanowi jej poddyscypliny czy działu – jest natomiast jedną z jej możliwych perspektyw

szczegółową, usytuowaną w wybranym miejscu kultury, ale zdolną do zarysowania jej całościowego obrazu. Każda kultura jest bowiem kulturą słowa – przenika ono całość doświadczenia kulturowego człowieka, a przemiany słowa, zwłaszcza w sferze wykorzystywanych przez nie mediów, przekształcają gruntownie tak struktury umysłowe, jak i struktury społeczne. Kulturowe sposoby istnienia języka nie są tu więc wydzielonym przedmiotem poznania – ich badanie dostarcza wglądu w sposoby istnienia człowieka w kulturze¹⁶.

Sędzę, że podejście to, czy – jak chce Godlewski – perspektywa, nie oznacza dla antropologa konieczności sięgania poza własny horyzont dyscypliny i przeszczerpienia na jej grunt obcych założeń metodologicznych. Stwarza teoretyczne uwarunkowania do rozwinięcia własnej, tj. antropologicznej metodologii do badania literatury jako praktyki kulturowej.

W konsekwencji wypowiedź pisemna musi sama unieść te wszystkie zadania, które w kulturze oralnej rozdzielone są między wiele współpracujących z mową żywą składników sytuacji komunikacyjnej. Musi w szczególności pomieścić te wszystkie treści, które współtworzone były dotąd przez kontekst wypowiedzi, rozpoznawany i uruchamiany przez uczestników procesu komunikacji. Musi więc zawrzeć w sobie wszystkie treści niezbędne do odebrania przekazu, uniezależniając się od wszelkiego kontekstu zewnętrznego. Krótko mówiąc, musi stać się wypowiedzią zdekontekstualizowaną, dyskursem autonomicznym. W ten sposób tekst nie tylko staje się samodzielnym nośnikiem znaczenia, ale musi w istocie zastąpić czy może raczej na swój sposób oddać całość procesu komunikacji oralnej¹⁷.

Poprzez tekst pisemny antropolog ma uprawiony dostęp do kulturowego znaczenia:

Jeśli każda sytuacja komunikacji oralnej angażuje tyle ważnych i wykraczających poza doraźność konkretnej sytuacji treści i reguł kulturowych, że w jakimś sensie reprezentuje, choćby metonimicznie, cały świat swojej kultury, to tekst staje się, musi się stać światem samym w sobie (choć już nie – dla siebie), mikrokosmosem znaczenia¹⁸.

Co więcej, jestem przekonana, że nie ma „jakościowej” różnicy między filtrowaniem przez siebie narracji usłyszonej i przeczytanej, a zatem doświadczeniem jej. Dla doświadczenia badacza nie robi to więc ontologicznej różnicy.

Jest jeszcze jeden ważny powód, który wydaje mi się mieć zasadnicze znaczenie dla wyjaśnienia konieczności sięgnięcia po teksty powstające w Bieszczadach:

Przedmioty lub jednostki rzadko potrafią w pełni wyjaśnić swoje czyny i intencje, a jedyne, co mogą nam przedstawiać, to opisy czy opowieści o tym, co i dlaczego zrobili. Żadna pojedyncza metoda nie jest w stanie uchwycić subtelnych odmian ludzkiego życia¹⁹.

Mimo niechęci części antropologów do włączania narracji pisemnych w ramy antropologicznej analizy²⁰, skłonna jestem bronić zasadności takiego zabiegu jako szansy na uniknięcie redukcjonizmu, w myśl którego pomija się źródła wytworzone przez uczestników badanej kultury, takie jak literatura. Bliskie mi jest stanowisko Paula Atkinsona i Sary Delamont:

nie powinniśmy ujmować życia społecznego w kategoriach jednej tylko strategii analitycznej lub jednej tylko formy kulturowej. Formy analizy powinny odzwierciedlać formy życia społecznego, ich różnorodność powinna odbijać różnorodność form kulturowych, a ich znaczenie powinno pozostawać w zgodzie z funkcjami społecznymi i kulturowymi. (...) Taki formalizm wydaje się otwarcie przeciwstawiać modnym odwołaniom do postmodernizmu. Jednak dyskurs, narracje, performanse, spotkania, retoryka i poetyka – wszystkie mają wewnętrzne, autochtoniczne sposoby organizacji. To samo dotyczy wizualnych, tekstowych, materialnych i innych form realizacji kultury. Nie trzeba koniecznie popierać wąskiej strukturalistycznej perspektywy analitycznej lub opowiadać się za nadmiernie restrykcyjną analizą, by rozpoznać formalne właściwości rozmowy, kody kulturowej reprezentacji, struktury semiotyczne materiałów wizualnych, wspólne właściwości narracji i dokumentów osobistych. Jest zatem konieczne, by etnografowie i inni analitycy życia społecznego zwracali uwagę na imperatywy analityczne takich społecznie podzielanych kodów, konwencji i struktur²¹.

Badam więc narrację, ponieważ jest ona wytworem interesującej mnie kultury. Nie mogę jej zredukować do transkrypcji wywiadu, ponieważ wówczas znacząco zredukuję specyfikę danych i pozbawię się szans na analizę elementu charakterystycznego dla interesującego mnie kontekstu. Skoro „powinniśmy badać narrację o tyle, o ile jest ona cechą szczególną danego środowiska kulturowego”, a nie dlatego, że sami ją uprzywilejowuje-

my²², to dostrzeżenie znaczenia tej kategorii powinno mobilizować nas do analizy wszelkich możliwych „mediów” narracji czy też jej typów, choćby nie mieściły się w naszej dotychczasowej perspektywie metodologicznej. Być może szansą na złagodzenie „szoku metodologicznego” będzie uznanie narracji za „akty performatywne”, za przejaw działania społecznego²³. Dla mnie narracje pisemne stanowią rodzaj praktyki kulturowej, którą jestem zainteresowana jak wieloma innymi, bardziej „tradycyjnymi” przejawami badanej kultury. Uznaję to, co ludzie mówią i piszą, za formę działania. Z tego też wynika konieczność uważniejszego być może niż dotychczas wsłuchania się w to, jak chcą sami siebie pokazać.

„Bieszczadopisanie”

Książki bieszczadzkie to książki mężczyzn i o mężczyznach. Indywidualne narracje znajdują w nich swoje zbiorowe uprawomocnienie²⁴. Zasadne wydaje mi się pytanie, czy literatury bieszczadzkiej nie ukształtowały dawne teksty (Stachury, Hłaski, Janickiego) i, tym samym, czy nie wsparły one konstrukcji tożsamości zbiorowej bieszczadników? W publikacjach, które są przedmiotem mojego namysłu, trudno nie dostrzec ich wpływów. I choć ani Stachura, ani Hłasko nie pisali o Bieszczadach, w wyobraźni zbiorowej kojarzą się jako autorzy związani z tym regionem, zostali więc niejako włączeni w poczet bieszczadzkich autorów.

W książkach, które analizuję, uderza ekspozycja bieszczadzkości i bieszczadzkiego stylu życia.

Autorzy wiele uwagi poświęcają walorom miejsca, wyjątkowości przyrody, specyfice mieszkańców.

Idę do pracy, niechętnie tam podążam, by dać się zamknąć w czterech ścianach. Przy torach dostrzegam trzech mędrców – Cypisa, Marka Co Nie Robi Nic i Jaśka Rapera. Trochę z zazdrością patrzę na nich jak sobie tak posiadają i podziwiam ich, że odkryli tę wielką tajemnicę, że świat jest nieskończenie piękny i że można tylko sobie siedzieć cały dzień i podziwiać go. Oto mędrzy porażeni pięknem, a ja zniewolony pracą. Jestem wstrząśnięty tym odkryciem, bo oni zabrali mi główne stanowisko podziwiacza światów, ale po chwili łagodzę swe myśli, patrząc się na ten cud wkoło i mówię sobie:

– Oto my wszyscy porażeni pięknem bieszczadzkich światów²⁵.

Rafał Dominik, autor czterech książek poświęconych życiu w bieszczadzkiej wsi – Cisnej – z „podziwiania światów” czyni lokalną wartość. Jego teksty są platformą bieszczadzkiej autoprezentacji. Potwierdzają i wspierają mit ziemi obiecanej na końcu świata, w której można być w pełni człowiekiem:

Siedzę sobie w sali portretowej w Siekierzadzie i delectuję się ciastem jagodowym. Cudnie smakują te

bieszczadzkie grona z góry Jasło. Czuć w nich zapach lasu, tę kojącą wilgoć jodłowych mrocznych ostoi, w tych jagodach zakłęty jest smak lata. Między jednym kęsem a drugim spoglądam przez duże otwarte drzwi na oblepione słońcem liście wierzby, pomiędzy którymi faluje na wietrze skończoność i nieskończoność. Bardziej zajmują mnie drzące na wietrze listki, niż ludzie przewijający się przez salę. Nie mogę już słuchać ich dialogów o niczym, tego siorbania i ciamkania. Wydało mi się nagle to takie nędzne i małe. Przepastne grube kobiety i mężczyźni sapią jak lokomotywy. Nawet jesionowe schody zdają się z bólem jęczeć pod ciężarem tych istot. Zdaje się od tej nieskończoności ludzkich małości ratuje mnie tylko smak czarnych jagód, które przypominają mi, że tam na Jasle słycać szum wiatru w rozłożystych bukowych gałęziach, słycać krzyk myszołowa i widać czar polonin. Tam skończoność harmonijnie przechodzi w nieskończoność²⁶.

Autor z pozornej nudy i bezruchu odmalowuje obrazek prezentujący prawdę i esencję bytu w Bieszczadach, której osiągnąć można tylko tu, ale także tylko wtedy, kiedy się przekroczy próg „siorbania i ciamkania”: ścieli się mgła, nic się nie dzieje, lecą żurawie, pijacy śpią na torach, po których nie jedzie już pociąg. Rzecz jednak nie w samym podziwianiu. W przesiadywaniu pod sklepem dostrzega bieszczadzki sposób na celebrowanie życia. Dla Dominika całe Bieszczady to Cisna. Żywoć w niej typowy ogranicza się do oglądania krajobrazu lub też zażywania, jak to nazywa, „sportów ekstremalnych”, czyli spożywania wina w kartonie na tyłach sklepu lub baru. Niekiedy też wokół „Siekierzady” – centrum wszechświata – odbywa się jakaś zbiorowa praca, którą autor tak opisuje:

Nasz majster Staszek Góral perfekcyjnie kieruje wszystkimi pracami. Stawiamy rusztowanie, Bafla podaje deski na podest – jak to Bafla – krótsze niż potrzeba. Staszek marszczy czoło i przemawia:

– Daj jeszcze krótsze. Ja, kurwa, wypuszczę chujna na trzy metry w dół i będę się na nim podpierał, albo ty wypuść chujna na trzy metry w górę i podpieraj te krótkie dechy.

Staszek ma piękne, obrazowe i literacko rozwinięte przenośnie dotyczące pracy na budowie, przy ich pomocy często daje upust swoim emocjom rozgrzanym do czerwoności przez pomocnika Bafla i Tacka Zgrzewkę, zachwycając się ich czynem budowlanym:

– No kurwa, zwariować idzie, przy takich jebanych menelach nikt się nie dorobi, no kurwa, ja tu zwariuję, Matko Boska, idzie kurwa zwariować, ja pierdołę, na chujna psa, co za jebane menele, no nie poratujesz się takim chujem i już, kurwa mać, w pizdu, alleluja. Bafla co dziesięć minut pyta mnie:

– A zarobiłem już jakąś dziesiątkę?

Po chwili widząc moje marsowe oblicze, obniża poprzeczkę:

– Może piątkę?

– Wypierdalaj z budowy – grzmie – jak masz się pytać, kurwa, co pięć minut o stan swojego doładowania.

– No nie krzycz, tak się tylko zapytałem – łagodzi Baflo.

Tadka Zgrzewkę zwolniliśmy dyscyplinarnie, podając powód do wiadomości publicznej:

– Spierdalaj chuju, jak nie potrafisz pić i robić! Zataczasz się, jebany niedojebie, po tej budowie, jeszcze wypierdolisz się na cyrkularkę i ujebiesz sobie durny łeb, palisz papierosy na tym suchym dachu z gontów – pierdolony bezmózgu, wypierdalaj, bo już nie potrafisz ani pić, ani palić, ani robić.

Staszek elektryk w sobotę nie przyszedł – zajębali pałę z Boruchem, przybili gwoździe na stoliku. Na drugi dzień Staszka kac chciał zajebać – to jak miał przyjść? Dobrze chociaż, że Boruch wcześniej zrobił zdjęcia do archiwum budowy, i dobrze, że nie daliśmy mu odpowiedzialnej pracy w naszej firmie, bo też się zajebał na tych wczasach²⁷.

Uderza dosłowność tej prozy. Autor nie oszczędza czytelnika, nie uprzedza, że będzie brutalnie, a dosadność przeplata opisami bieszczadzkiego świata, zachwyta nad rosnącą w słońcu trawą, szemrzącym strumykiem czy pierwszym wiosennym motylem.

Dominik nie jest jednak niewolnikiem bieszczadzkiego mitu krainy łagodności, opisuje Bieszczady jako region szczególny i piękny, ale niekiedy bezlitosny. Nie pisze o zakapiorach, którzy wpasowują się w romantyczny wizerunek współczesnych Bieszczadów jako swoiści następcy kowbojów²⁸, programowo wręcz się od nich odzęguje²⁹. Pisze natomiast o ciśniańskich alkoholikach:

Najliczniejszą grupą zwierząt w Bieszczadach są menele. Taki menel to zwierzę częściowo udomowiony, oswojony z człowiekiem... Żeruje najczęściej w pobliżu autokarów, knajp i sklepów. Niektórzy menele pomieszkują w domostwach, udając człowieka, na przykład Baflo, którego hoduje mama. Inni menele mają gorzej – mieszkają pod mostem kolejki wąskotorowej, przy pomniku milicjantów, bądź w starej nysce (menel Andrzej Motyl). W zimie menele kryją się w starych stodołach, szopach i stajniach (Tadek Orangutan). Menele są częściowo istotami stadnymi, ale nie, jeśli idzie o żer, bo taki menel odżywia się „substancją” i jeśli o nią idzie, są bezwzględni. Jeśli jeden menel zdobędzie „substancję” ukrywa się z nią i ucieka przed innymi. Meneli ciężko oswoić, bo są oni skrajnie nielojalni, myślą tylko by zaspokoić swój głód na „substancję”, jeśli już ją pozyskają, to mają wszystko w dupie. Łatwiej by było pozbyć się niedźwiedzi z centrum wsi niż meneli. Chociaż jest jeden

sposób, wystarczyłoby, żeby odwiedzający nas ludzie nie składali podatków w ich brudne łapska. Mnie najbardziej wkurwia, że menele żebrzą i wyludniają, a nie wezmą się do uczciwej pracy, jak wszystkie inne zwierzęta. I prędzej powrócą dinozaury, niż menele powymierają...³⁰.

Zatem menel (nie zakapior) jest bohaterem Dominika, a równocześnie niechcianym „elementem” krajobrazu, „zwierzęciem”. Zakapior może być twórczy, menel tylko zaburza widoki. Kapliczkę zakapiorską w Cisnej³¹ Dominik nazywa „kapliczką menela”³².

Dominik apeluje też do czytelników o to, aby uratować bieszczadzkiego menela od menelskiego żywota:

Możemy uratować go, nie dawajcie mu nic, a on weźmie się za robotę i uaktywni funkcje mózgu, które odpowiadają za poczucie uczciwej i godnej pracy na swoje utrzymanie. Ludzie nie dawajcie mu złotych i wina, a jeśli chcecie mu coś podarować to dajcie mu pastewnego buraka, a jest szansa, że jeszcze wyjdzie na człowieka³³.

Co więcej, do czytelników – bywalców Cisnej – Dominik kieruje oskarżenie o współwinę za menelstwo meneli:

Ściana ta jest piękną scenografią dla tej mrocznej sztuki jednego aktora. Jasek wygląda na jej tle jak stojące dziecko przed wrotami piekieł. Raper ciężką i mozolną pracą doprowadził swój umysł i ciało do niebotycznych granic rozpacy i tak sobie stoi przed tą czarną ścianą, bo gdzie indziej ma stać. Chudy, wynędzniały, brudny, obdarty, zakrwawiony od upadków na ziemię, często przed tą ścianą pelza koślavo podrygując, po czym pada i pokracznie próbuje się podnieść, wygląda jak unieruchomiony na plecach żuk. Jeśli nie chcecie, by ta ciemna ściana otworzyła się na wieczność przed Raperem, to nie dawajcie mu na wino, bo za tę smętną i przerażającą, dramatyczną sztukę jesteśmy też odpowiedzialni my wszyscy płacący winem Jaśkowi za to śmiertelne aktorstwo³⁴.

Literatura według Dominika jest zatem szansą na ratunek ponurej strony ciśniańskiej rzeczywistości. Anegdota i konwencja ironiczna są przez niego wykorzystywane jako elementy recepcji rzeczywistości, która naprawdę ma miejsce. Ale w jego książkach wiele jest też opowiadań o cechach biblijnej przypowieści, wiele ponurych obrazków z życia miejscowych alkoholików, ich żon i dzieci. Pojawiają się śmierć, przemoc, samotność, poczucie utraty sensu życia.

To, co jest w tej prozie pokazane jako realne życie, znajduje się między życiem a literaturą, między rzeczywistością a fikcją. Można ulec złudzeniu, że bieszczadzka rzeczywistość ma w sobie coś literackiego. Suge-

stywność tej prozy wsparta jest wieloma zabiegami. Po pierwsze – w większości bohaterowie tej prozy istnieją naprawdę. Znajomość regionu i ludzi pozwala łatwo ich odszyfrować. Autor zresztą doskonale o tym wie:

Cały czas myślę o dzisiejszej drodze w zadumane, szare Bieszczady, o kręceniu rowerem w wilgoć krętych stokówek, moje marzenia przerywa skrzyp diabelskich drzwi, wpada Bafló i już na wejściu skrzeczy:

– Musimy pogadać, tak nie będzie!

– O co ci chodzi? Gadaj szybko, bo jestem zajęty – mówię.

– Znowu mnie opisałeś – Bafló podnosi głos – u mnie w domu przeczytali w Internecie i robią sobie ze mnie jaja.

– To cena sławy, jesteś Bafló osobą publiczną w Cisnej – staram się ostudzić jego rozedrganie.

– Ale ja to pierdołę, już mnie nie opisuj, chcą mnie przez to wyrzucić z chałupy.

– Bafló, nie przejmuj się, jesteś w połowie osobą rzeczywistą, a w połowie fikcyjną. Istniejesz bardziej jako bohater literacki niż żywy, powinno cię to cieszyć, literatura przeniosła cię w nieśmiertelność.

– Ale ja to pieprzę, jak zaraz nie będę miał gdzie mieszkać – broni wciąż swej doczesności.

– Jest jeszcze jedno wyjście, podaj mnie do sądu, wtedy będziesz mógł argumentować rodzinie, że to wszystko wymyśliłem i jesteś bez skazy.

Bafló zwija se na pięcie i wrzeszczy:

– Tak zrobię!

Przestaję na chwilę sprzątać i podpierając się na kiju od miotły myślę nad siłą literatury i o tym jak bohater doskonale chce uciec z mojej książki³⁵.

Czytelnik zastanawia się w czasie lektury nie nad tym, czy ten świat istnieje, tylko na ile wyraziście, wiernie został odmalowany. Czy bohaterowie bieszczadzkiej prozy pokazani są tak, jak sami siebie widzą? Jak się czują ze swoim obrazem literackim? Dominik w powyższym cytacie pokazuje dosłowność jego odbioru i na tej podstawie formułowanie ocen: trafna / nietrafna prezentacja bohatera. Można domniemywać, że fakt stworzenia portretu bieszczadzkiej postaci może być przez nią wykorzystywany w sytuacjach opisywanych przez samego autora – podczas zaczepiania turystów i zebrania o pieniądze na alkohol. Bohaterowie mogą się nie zgadzać ze swym literackim alter ego, ale mogą w ten sposób wzbudzić zainteresowanie turystów („piszą o mnie w książce”³⁶). Dla turysty bieszczadzki świat to taki, który sam się w książkach opisuje, a skoro tak się dzieje – musi być w nim coś ciekawego. O nieciekawych światach przecież się nie pisze.

A zatem gdzie jest granica między tym, co się pokazuje, a tym co się dzieje w rzeczywistości? Tomasz Rakowski pyta:

Czy literatura jest pochodną doświadczeń społecznych, czy chwytą i opisuje to, co na zewnątrz piszącego? Na ile społeczny kontekst pisania, kontekst wydarzeń buduje narracje literackie³⁷?

Uzupełniłabym ten zestaw o kolejne pytania, adekwatne do analizowanego zbioru. Pojawia się tu problem autora bieszczadzkiego – w czym imieniu mówi? Jaka postawę wobec opisywanego świata przyjmuje? Czy jest krytyczny? Wydaje się, że analizowane narracje nie są zwierciadłem – są interpretacją Bieszczadów, są ich wyrażeniem – są w końcu ich wytwarzaniem. Można zapytać, jak autor tworzy siebie, jak „praktykuje” własną bieszczadzkość, na ile widoczna jest ona w tekście? Nie chodzi tu nawet o fabułę tych opowieści, wydarzenia, jakie przydarzają się bohaterom. Najciekawsze wydają się znaczenia, jakie te perypetie mają dla tych, którzy je przeżyli, ale także – ci, którzy tylko o nich opowiadają. Czy zatem bieszczadzkie opowieści zapisane w książce i krążące w pamięci wpływają na zmiany postrzegania poszczególnych doświadczeń? Czy sfolkloryzowanie ich przynosi alternatywne sposoby ich rozumienia? Czy zakapiorzy i/lub autorzy książek mają większą niż pozostali „użytkownicy” bieszczadzkiej narracji potrzebę, by usłyszeli ich inni ludzie (turyści, czytelnicy)? Jak reagują na te opowieści inni bieszczadnicy i jak stymuluje to ich własne narracje?

Publiczność, której członkowie identyfikują się z opowieścią narratora, może pod wpływem interpretacji badacza zrozumieć swoje własne historie na nowe sposoby i wyobrazić sobie, jak inaczej mogłaby je opowiedzieć. Publiczność, której członkowie zajmują pozycje społeczne inne niż narrator, może zostać skłoniona do empatycznego słuchania, myślenia i działania w sposób, który jest korzystny dla narratora lub tego, co on popiera³⁸.

Można zapytać także, skąd bierze się nośność i popularność bieszczadzskich opowieści.

By narracja kwitła, musi istnieć wspólnota, która będzie jej słuchać (...). By wspólnota słuchała, muszą istnieć takie opowieści, które powiążą ze sobą ich historię, ich tożsamość, ich politykę. Wspólnota jednocześnie żywi się opowieścią i żywi opowieść³⁹.

Wspólnota jest stale odświeżana powtarzaniem i przekształcaniem opowieściami, wątki są mnożone, historia trwa. Równocześnie zaczynają się jej przysłuchiwać ludzie z zewnątrz, biorcy bieszczadzkiego mitu – turyści i nowi migranci (obecni lub potencjalni). Czy powtarzane wciąż opowieści pomagają żyć bieszczadnikom? Czy kiedyś pomogły im przetrwać? Czy rzeczywiście wzmacniają więzi? W jaki sposób pomagają interpretować bieszczadzkie życie? Zdaniem Stacy Holman

Jones „osobiste, prywatne historie mogą stać się narzędziami interpretowania przeszłości, tłumaczenia i przekształcania obecnych kontekstów oraz przewidywania przeszłości”⁴⁰.

W narracjach pisemnych można zauważyć powtarzające się struktury, wspólne elementy, tożsame wzory narracyjne. Zwolennicy podejścia etnopoetyckiego dostrzegliby tu kulturowo określone konwencje estetyczne i retoryczne, style i sposoby relacjonowania⁴¹.

Istnieją systemy *gatunków*, które oznaczają kulturowo zdefiniowane i społecznie podzielane typy formatów opowieści. Istnienie takich ogólnych typów oznacza, że nie powinniśmy traktować relacji narracyjnych jako odzwierciedlenia prywatnych i indywidualnych doświadczeń. Choć narracje i relacje biograficzne mogą być odczuwane i wyrażane tak, jakby był bardzo osobiste, są one konstruowane i odbierane w kategoriach kulturowych idiomów i formatów⁴².

Bieszczadzcy autorzy opisują swój świat, który ma wyraźne współrzędne, nazwy, miejsca, punkty na mapie. Jednak świat zewnętrzny wydaje się mniej prawdziwy niż w tekście, jest niejako pre-tekstem dla tekstu literackiego. Czy opisane wydarzenia miały miejsce naprawdę? Czy też czytelnicy bieszczadzcy już zdążyli w nie uwierzyć i przyswoić je jako lokalne historie? Czy orzekanie o statusie prawdziwości / fałszywości opowieści ma w ogóle sens? Wydaje się, że nie takie jest zadanie tej literatury. Jeśli ma ona jakiegokolwiek zadanie, to zaprezentować i utrwalić bieszczadzką swoistość.

Jan Darecki, znany w Bieszczadach i poza nimi jako Pustelnik Jano, napisał *Autobiografię mistyczną*, w której opisuje przede wszystkim swój duchowy rozwój i drogę do mistycyzmu. Bieszczady są tłem i źródłem jego mistycznych przeżyć. Nie brakuje też odniesień do regionu i ludzi go zasiedlających, z których wielu bierze udział w imprezie, której pomysłodawcą i organizatorem jest Jano – *Złocie Leśnych Ludzi*. Autor nazywa ich bieszczadnikami, zakapiorami albo leśnymi ludźmi właśnie i opisuje ich następująco:

Narodził się pomysł, aby zorganizować zloty bieszczadników, na które zjeżdżaliby wszyscy ludzie, potocznie określanymi mianem zakapiorów. W tym szerokim pojęciu mieszczą się ludzie bardzo różni, mieszkający w lesie drwale czy smolarze, osiedleni w miasteczkach i wioskach malarze, rzeźbiarze, poeci, pisarze... Wszystkich zaś łączy miłość do Bieszczadów, które stały się dla nich Ziemią Obiecaną, gdzie mogą realizować swoje marzenia i artystyczne pasje. Wśród bieszczadników terminu „zakapior” pierwszy używał Zdzichu Rados, a niezależnie od niego użył go Edward Stachura w *Siekierozadzie*. I tym sposobem „zakapior” wszedł do ogólnego obiegu⁴³.

Wiele uwagi poświęca Jano bieszczadnikom, artystom, ludziom, wśród których żyje, głównie jednak skupia się na ich wspomnianych wcześniej właściwościach czy cechach, jak choćby wyglądowi i stylowi życia:

Dobiliśmy do brzegu i poszliśmy. Na powitanie wyszedł mężczyzna „rodem z lasu” – rozwiane włosy, długa czarna broda, wiek około czterdziestki. Od razu było widać, że to bratnia dusza. (...) Jedząc kolację słuchaliśmy leśnych opowieści⁴⁴.

Pustelnik Jano wielokrotnie używa przymiotnika „leśny” na określenie trybu życia, albo samych bieszczadników – w tym wypadku byłby to synonim zakapiora. Wyraźnie widać, że obcowanie z zakapiorami bieszczadzkiemi, których autor niejako promuje, jest dla Pustelnika Jana jednym z wielu sposobów doświadczania Bieszczadów: „przedstawiam niektóre spotkane przez mnie najciekawsze osobowości, ponieważ i one wpisują się w duchowość tej krainy”⁴⁵. Nie są to wyłącznie stali mieszkańcy, ale także fascynaci, naukowcy, osoby bywające w Bieszczadach:

Pod koniec grudnia 2010 roku miałem przyjemność gościć w mojej pustelni Panią Profesor oraz bieszczadnika Jędrka Sikorę, znanego pod pseudonimem Jędrzek „Lumbago”. Już sama jego twarz mówiła, że to bieszczadzka pierwsza liga. Tu tylko wspomnę, że Jędrzek pojawił się w Bieszczadach w latach siedemdziesiątych, brał udział przy budowie „Chaty Socjologa”, przyjaźnił się z Siedmioma Dziadami Bieszczadzkiemi i pierwszymi zakapiorami, jak choćby z: „Duchem Gór” czy – nieżyjącymi już – Zdzichem Radosiem, Jędrkiem „Połonią”, „Majstrem Biedą”⁴⁶.

Nigdzie jednak autor nie wyjaśnia, kim jest „Siedmiu Dziadów Bieszczadzkich”, wymienieni „Duch Gór” czy „Majster Bieda” (choć tego ostatniego można rozszyfrować z pomocą repertuaru Wolnej Grupy Bukowina). Autor epatuje nazwami i pseudonimami wpasowującymi się w poetykę miejsca, którą stara się promować, nie trudząc się odtwarzaniem biografii czy opisem drogi artystycznej. Powtarza określenie pojawiające się w książkach Potockiego i Dominika o odejściu na „Niebieskie Połoniny” co bardziej znamienitych bieszczadzskich zakapiorów.

Okładkę jego autobiografii zdobi wizerunek Chrystusa. Nie jest to jednak wizerunek, jakich wiele – to nie tylko Chrystus bieszczadzki, ale także ten, którego zobaczył Jano w swym widzeniu:

Ponieważ Jezus swoim wyglądem przypomina zakapiorów, a i ukazał się właśnie mnie, bieszczadzkiemu zakapiorowi, więc Chrystusa z mojego widzenia nazwałem „Jezusem Zakapiorów”. Obraz Agnieszki

[Popytak – P.T.] stał się jednym z niewielu w historii sztuki, które pokazują Jezusa nie według fantazji twórcy, lecz takiego, jakim sam chciał się pokazać. (...) Jezus z mojego widzenia, podobnie jak my, bieszczadnicy, wie, co to cierpienie, odrzucenie, bezdomność...⁴⁷.

Trudno nie zauważyć to pewnej sakralizacji postaci bieszczadzkiego zakapiora. Bliżej mu do świętości niż do bram piekła, takiego na przykład, jakie opisuje Dominik. Zakapior czy leśny człowiek Pustelnika Jana to postać zasługująca na podziw, wsparcie, empatię. To taki bieszczadzki jurodiyw, Boży człowiek.

Również Andrzej Pawlak, który napisał autobiograficzne *Opowieści z Wilczej Jamy*, poświęca uwagę bieszczadnikom, ale punktuje zupełnie inne ich przymioty – hardość, twardy charakter, odwagę nawet w konfrontacji z dzikim zwierzęciem:

- Zamala co się stało, co tu robisz? – pytam.
- Niedźwiedź mnie napadł – odpowiada, jęcząc z bólu.
- Widzę, że z głowy zwisa mu skalp, ręka przegryziona.
- Andrzej! – mówi. Strasznie pali mnie noga!
- Zdejmuję mu spodnie, a na nodze ma 5 wielkich dziur – praktycznie na wylot. Zamala zszokowany odwraca głowę, patrzy na swoje zakrwawione pośladki i mówi:
- O kurcze – dupy też nie mam!
- Zamala – wołam. Wsiadaj szybko do auta, jedziemy do szpitala!
- Andrzej, czyś ty zwariował? Dwa tygodnie się nie myłem, muszę się najpierw umyć!
- Tacy to są ludzie – Bieszczadnicy⁴⁸.

Pustelnik Jano zaprasza czytelnika do odkrywania Bieszczadów, jednak czyni to z pomocą innych argumentów niż np. Dominik. Według niego pod powierzchnią „siorbania i ciamkania” można znaleźć źródło duchowych przeżyć pochodzących wprost z jego religijnych wizji i natchnień:

Bieszczady to kraina niezwykła, którą można poznawać i zgłębiać bez końca. Wszystko zależy od głębokości naszego widzenia. Większość ludzi przyjeżdżających w Bieszczady ślizga się po powierzchni, owszem widzą te piękne góry, zabytki... ale dla nich są to tylko dobra naturalne czy materialne. A przecież kryje się za nimi inny świat, świat nadprzyrodzony. Wystarczy zmienić nasze patrzenie, wznieść się na wyższy poziom i przemierzać ten region nie jako turysta, lecz pielgrzym. Spojrzenie pielgrzyma nie wyklucza zachwyty estetycznych, ale pozwala ponadto dostrzec to, co najcenniejsze, to duchowe⁴⁹.

Bardzo daleki od takiej poetyki jest z kolei Krzysztof Wiktorowicz, który epatuje raczej bieszczadzką makabrą i smrodem denaturatu niż krainą łagodności:

Mimo chłodu przy podchodzeniu spociał się obficie i początkowo przypuszczał, że dlatego tak kochają go muchy, ale gdy minął połamaną kotę, natknął się na krowie zwłoki w ostatniej fazie rozkładu. Wokół wśród wybujałych wiechci traw leżały ledwo widoczne w zmroku porozrzucane w bezładzie truchła koni i krów. Małe stosiki obłuskanych racic i kopyt poukładane były najwyraźniej ludzką ręką. Oddzielony od tułowia koński łeb uśmiechał się do niego nieprawdopodobnie długimi siekaczami. Wstrzymując oddech, usiłował przebrnąć przez to cmentarzysko, tak aby nie wdepnąć w jeziorka smrodliwego bagna, naszpikowanego szarozłótymi szkieletami. Nieco dalej na tle drzew czerniała stojąca na grubych palach obita papą myśliwska ambona. Znajdował się w samym środku tej makabrycznej nekropolii, gdy nagle wyrosła przed nim nieruchoma psia sylwetka. Nie był to jednak nagrobny pomnik psiego anioła. Silne uderzenie w krzyże powaliło go zniemacka twarzą w coś mokrego i elastycznego. Wolął nie myśleć, w co. Zwinął się i wierzgnął, chcąc uwolnić nogę, która tuż pod kolanem pruła jakieś kły. Napastników było dwóch. Machnął na oślep pięścią i rozdarł ją do kości o wyszczerzone, sięgające mu do gardła kły⁵⁰.

Autor nie oszczędza czytelnika, ale też pokazuje inną stronę życia w Bieszczadach niż tylko właściwą stanowisku „podziwiacza światów”.

- Pani pozwoli, dwie butelki płynu do opalania ptactwa – z dystynkcją wykrztusił z uwędzonego gardzioleta Pan Sewerek, majestatycznie wskazując brodą na szklące się jagodowo butelki z denaturatem.
- Oj, Panie Sewerku! – przystopowała go sklepowa – To nie można normalnie powiedzieć? Nima wstydu, jak chłop czasem szyby umyje!
- Kolejka zarzała – wszyscy wiedzieli, że w Sewerkowym barakowiezie, który wrósł w ziemię nieopodal wypału, szyb nie było od lat. Cięższymi zimami pojawiała się jedynie tektura w oknach i to tylko wtedy, kiedy dostał paczkę od wnuczki z Kieleckiego⁵¹.

Do Dominika zbliża go dosłowność i plastyczność przedstawień, giętki język, wulgaryzmy. Jego Bieszczady usiane są pustymi butelkami po denaturacie, wrakami starych, wysłużonych kamazów, betonowymi kręgami do nigdy niepowstałych studni. Na ich obraz składa się nielegalne pozyskiwanie drewna z lasu i rżnięcie „metrów”, wyciąganie trupów turystów z namiotów na wiosnę, apologia „zadupia”, poetyka jazdy w wyłączonym silniku po bieszczadzkich serpentynach, hipisowskie złoty Tęczowej Rodziny, „pyrka-

jące” harleye, ale też nielegalny przemysł ludzi przez zieloną granicę.

Bieszczady pulsują i przypominają fatamorganę. Epatują nieoczywistością i kontrastami. Tu ponury drwal w dziurawych gumofilcach może okazać się doktorem prawa, wiejski pijaczek wielkim artystą, ekspedient w kiosku z pamiątkami uznanym poetą. Takie też Bieszczady portretuje i utrwała powstająca tu literatura.

Literatura bieszczadzka jako medium pamięci

Literatura wspiera pamięć, a pamięć dostarcza literaturze tematu i treści. Zdaniem niemieckiej badaczki związków pamięci i literatury, Astrid Erll, największy wpływ na kształtowanie pamięci kulturowej mają teksty popularne. Taka literatura

sięga do zasobów symbolicznych, przypisywanych pamięci kulturowej. Ona bowiem tworzy i umacnia mity oraz przekazuje schematy typowe dla danej kultury. Widać zatem, że pamięć o ugruntowanej przeszłości i zbiorowych konstrukcjach znaczeniowych o charakterze normatywnym, jak i formatywnym jest w skali całego społeczeństwa przekazywana raczej na gruncie popularnych mediów cyrkulacyjnych aniżeli poprzez instytucjonalne media magazynujące⁵².

Autorka nadaje dziełom literackim status medialnych ram dla ustanawiania i upowszechniania wspólnej wizji przeszłości. Nie są one jednak przezroczyście:

Media nie są neutralnymi nośnikami przeszłych i ważnych dla pamięci informacji. Częstość wytworzenia to, co zdają się tylko kodować: wersje przeszłości i rzeczywistości, wartości i normy, koncepcje tożsamości⁵³.

Erll wraz z Ann Rigney zwracają uwagę, że literatura może być także medium służącym obserwowaniu produkcji pamięci kulturowej. Pozwala bowiem zrozumieć, jak działa pamięć. Badaczki nazywają ją wręcz *mimesis* pamięci kulturowej⁵⁴.

Wpływ na kształtowanie pamięci zbiorowej przez dany tekst staje się faktem z chwilą jego wejścia w obieg czytelniczy i warunkuje „przypisywanie mu przez czytelników określonego odwołania do rzeczywistości”⁵⁵. W interesującym mnie przypadku chodzi o referencjalność, o zaświadczenie, „jak było” i że „tak właśnie było”. Społeczny odbiór tych tekstów w dużym stopniu zależy od tego, jak wpisują się w zbiorowe wyobrażenia o przeszłości:

Wychodząc z założenia, że literatura nie jest zamkniętym systemem, ale wpisując się w nadrzędne procesy nadawania znaczeń w kulturze, współdziała z innymi

systemami symbolicznymi, można stwierdzić, że dzięki analizie literackich prezentacji pamięci możliwe staje się zdobycie wiedzy o dominujących w kulturze koncepcjach memorialnych⁵⁶.

Przeszłość regionu zajmuje autorów bieszczadzkich incydentalnie. Rzadko pochylają się nad losami poprzednich gospodarzy, choć niekiedy nostalgicznie piszą o resztkach dawnego świata, nie tylko ukraińskiego czy żydowskiego, ale także o upadku pegeerów czy końcu dawnego stylu życia związanego z pracą w lesie czy na socjalistycznych budowach. Rafał Dominik, przywoływany wcześniej, nie spędza żywota wyłącznie w swojej „Siekierozadzie”. Niekiedy autor udaje się na wycieczkę rowerową w kierunku Wetliny i tam skręca w „zapomniane wioski: Jaworzec, Łuh i Zawój”⁵⁷. W ostatniej jego książce przeszłości jest więcej, mocniej wyczuwa się nostalgię, autor jest bardziej skłonny do zadumy nad historią Bieszczadów.

Najpiękniejszy cmentarz na świecie to ten w Solince. Ziemią tych szczęśliwych umarłych zawładnął las, dzisiaj już wszyscy lokatorzy tej posesji zrównani są demokracją zapomnienia do anonimowych mogił. Dzisiaj szumią tam pięknie liście jaworów, dzisiaj szeleszczą tam liście osiki, dzisiaj chrzęszczą tam igły jodeł...⁵⁸.

W nieistniejących dziś bieszczadzskich wioskach Jaworcu, Łuhu i Zawoju posadowione były cerkwie. Dzisiaj zostały po nich miejsca porośnięte bujną trawą i krzewem. Wspinam się nieraz do tych nieistniejących świątyń i wyobrażam sobie, jak to kiedyś musiało być pięknie, gdy przychodzili wierni, a paroch celebrował modlitwy w drewnianych ścianach pachnących woskiem świec. Wieś pustoszała zupełnie, a cerkiewne wzgórze huczało pieśnią jak pszczeła barć. (...) Dzisiaj zamiast kopuł cerkiewnych w niebo wzbijają się korony pradawnych lip, a ich rozłożyste ramiona okrywają zagubione dzikie istoty, którym nie przewodzi już kapłan. Te lipy były świadkami przemijania wioski i jej mieszkańców i są tutaj nadal, jakby tylko one pozostały wierne tym wszystkim modłom, które wzniosły się stąd z nadzieją. Lubię tutaj tkwić, długi i słuchać tej ciszy umarłej świątyni i wioski. Teraz, zamiast ludzi, przyroda modli się tutaj swymi dźwiękami, barwami i kształtami, a liście potężnych lip szemrzą zapomniane modlitwy. Gdybym miał coś do powiedzenia temu, do którego mówili ci ludzie i to miejsce powiedziałbym tylko:

– Panie, pozwól, żeby zostało tak, jak jest⁵⁹.

„Żeby zostało tak, jak jest” można odczytywać następująco: żeby resztki po dawnych mieszkańcach, cmentarze, nieliczne już cerkwie pozostały w bieszczadzkim krajobrazie, nietknięte przez ząb czasu i ludzką dłoń. Żywi lub niedawno zmarli uczestnicy końca

dawnego świata pojawiają się w tej prozie incydentalnie i opatrzeni są retoryką uczłowiczenia, zrównania do współczesnej bieszczadzkiej średniej:

– W lutym dwóch odmaszerowało w zaświaty – odpowiadam i podaję ich personalia.

– A tego znam. Był w bandzie UPA, a jego dziewczyna była łączniczką, złapali ich żołnierze KBW w lesie z bronią w rękę, mieli dużo szczęścia, że nie dostali od razu kulki. Po dwudziestu latach dopiero wyszedł z więzienia, nie powiem dziadek przeżył trochę. Robił u mnie przy metrach. Jak przyszedł się zatrudnić, powiedział: „tylko nie mów pan ludziom, że byłem w UPA”. A ja odpowiedziałem: „stare czasy panie, minęło i już, mnie jako leśniczego interesuje czy zrobi pan robotę w lesie i tyle”. Nie powiem, dobrze pracował, sumiennie, nigdy nie pił⁶⁰.

Były upowiec wyrasta nawet ponad tę średnią, przynajmniej tę odmalowaną przez Dominika, bo pracuje sumiennie i nie pije. Jeśli mu się zapomni przeszłość, zrozumie, że „przeżył trochę”, to można nawet zobaczyć w nim człowieka.

Region kryje w sobie jednak tajemnice. Są w nim nie tylko pamiętki po „dobrych Rusinach”, ale i „okrutnych upowcach”. Wśród nieukraińskich bieszczadników także pojawiają się dawni partyzanci innych formacji, o których wspomina Dominik. Jeśli sięgnąć po inne, obce już w dzisiejszym kontekście narracje, takie jak narracja radzieckich bohaterów, to i tu coś się znajduje:

On z kolei był w bandzie „Ognia” na Podhalu, nie chciałbyś wiedzieć co oni tam robili, a do broni ciężoty miał do końca życia. Nie wyrzekł się huku wystrzałów, mimo że też siedział ze dwadzieścia lat, a na początku to miał „czapę”, tylko amnestia go objęła. W 60. i 70. latach obrzyna miał tutaj co drugi, Jurek wyorał kiedyś na Strubowiskach cały arsenał w skrzyniach po UPA. Zakopali je banderowcy, bo tam była szkoła podoficerska w czasie okupacji. (...)

Wstałem, a Siwy na koniec zapytał:

– Masz może na jakieś piwo?

Pogrzebałem w kieszeni i wręczyłem mu dwa złote, mówiąc:

– Za tyle historii skromna zapłata, ale wpadnę za kilka dni, to siądziemy przy czołgu i chętnie jeszcze posłucham. Ruszyłem w stronę Cisnej i pomyślałem sobie, że jedyna rzecz, której zazdrościć baligrodzianom, to te trzydzieści ton stali. Fajnie tak sobie mieć w gminie czołg, może podsunę naszym radnym pomysły, widziałem na Allegro do sprzedania pod Warszawą. Też moglibyśmy mieć⁶¹.

Radzieckie dziedzictwo materialne może być więc atrakcyjne dla współczesnych mieszkańców, jeśli nada

się mu nowe znaczenia, np. czysto militarne, jeśli się je sprowadzi do artefaktu. Baligród powraca u Dominika raz jeszcze, tym razem jako miejsce spoczynku radzieckiego żołnierza Aloszy, którego matka żegna na brzegu Donu. Bezimienny cmentarz wojskowy, który stał się po 1989 roku jednym z „niewidzialnych” miejsc w Bieszczadach, zyskuje opowieść i biografię, staje się zatem ponownie uczłowiczony.

Także czasy pionierskie otrzymują w tym zbiorze Dominika swoje miejsce. Autor odmalowuje ich męskie, brutalne, wręcz diabelskie oblicze:

W bazie transportowej numer 6 jeździł jeden Willys MB. Bazę tą zwali kierowcy „piekłem”. Ten ognisty skrawek ziemi był najdalej położonym archipelagiem Rzeczypospolitej i bynajmniej, nie było tam ciepło. Piekło wzięło swą nazwę od wrzącej krwi tamtejszych kierowców: bójki, wódka, złodziejstwo, poker, dwóch zabitych w wypadkach w lesie i jeden zaginiony po niedzielnej zabawie. Piekło zasłużyło sobie na swoją reputację, miało numer 6. Sześciu umarłaków i sześć pojazdów na stanie. 3 Studebakery, 2 GMC i jeden Willys MB kierownika. Jeśli nie dawali sobie rady z kimś w innych bazach transportowych, to kadrowy od razu mówił: „Wyjebimy go do piekła i po sprawie...”. Do „piekła” szli tylko ci, którzy go szukali – nieśmiertelni, pozbawieni strachu i lęku. Ludzie-wilki, na których krew nie robiła żadnego znaczenia⁶².

Wszystko można byłoby powiedzieć o tej bazie zwanej „piekłem”, ale nie to, że nie dawali rady. Pracowali tak, jak pili, do krwi⁶³.

Dominik opisuje „poetykę” Bieszczadów pionierskich, nieczne czyny z młodości współczesnych bieszczadzkich starców – niegdysiejszych najtwardszych pionierów, których nie wykurzyła sroga zima ani atmosfera bezprawia. Pochylając się nad nową bieszczadzką narracją pamięci – pionierską – autor rozprawa się z mitem biesów i czadów:

Podobno nazwa tej pięknej ziemi pochodzi od Biesa i Czada – diabłów dwóch, jak katoda i anoda, jak ten plus i minus, antagonistów zacieklej, z których jeden z dobra, a drugi ze zła jest ulepiony. Obowiązującą wykładnią regulującą historię Biesa i Czada jest mit jak to Bies pomaga ludziom, a Czad im przeszkadza albo jakoś odwrotnie, a ja opowiem Wam swoją wersję. A było to tak: Bies i Czad byli braćmi piekła, bo tam wszyscy są spokrewnieni, a kazirodztwo jest tam powszednie i na porządku dziennym. Znudził się Biesowi i Czadowi żywot piekielny, to uciekli sobie przez furtkę nieodmknętą gdzieś na wysokości Berehów na powierzchnię ziemi. Lucyfer nie spostrzegł, że brak dwóch pracowników, bo byli ci dwaj degeneraci odrobinę wybrakowani. I błędzili tak po kuli

ziemskiej w poszukiwaniu celu i żadna kraina ich nie zauroczyła, to wrócili w okolice tych Berehów, a później trafili do Cisnej i tutaj na agorze Bafla i Mietka Nożownika zobaczyli, a jak ich jeszcze posłuchali to się zakochali w takim sposobie istnienia. Bies wcielił się w Bafla, a Czad w Mietka Nożownika i istne piekło na ziemi poczęło się i za Siekierzadą wino w kartonie spożywali. Dla dociekliwego badacza legend i mitów bieszczadzkich spisywane są kroniki poczyniń tych diabelskich pomiotów moją skromną dłonią i także to legenda tych Biesów i Czasów się na bieżąco tworzy...⁶⁴.

Przytyk Dominika wobec Andrzeja Potockiego jest tu bardzo czytelny, począwszy od złośliwego w istocie uznania „obowiązującej wykładni regulującej historię”. Potocki w wielu swoich książkach pisze o powołaniu do życia legendy opisującej powstanie nazwy Bieszczady przez Mariana Hessa, rzeźbiarza. Upowszechnienie, także przez samego Potockiego, tej legendy spowodowało, że jest ona dziś stale przywoływana przez kreatorów bieszczadzkiej oferty turystycznej⁶⁵.

Z kolei Pustelnikowi Janowi przeszłość i jej ślady, na które natrafia w Bieszczadach, służą wyłącznie do podkreślenia „bieszczadzkiego”, pustelniczego, mistycznego trybu życia w tym zakątku Polski:

Korzystając z pięknej pogody, wykąpałem się w jeziorze i przypadkowo znalazłem pustelnicze atrybuty. Pod moimi stopami poczułem dwie czaszki i trochę ludzkich kości. Prawdopodobnie były to pozostałości po dawnych mieszkańcach tych ziem. Zabrałem je więc ze sobą, obiecując stałą modlitwę za dusze tych zmarłych⁶⁶.

Zapora na Jeziorze Solińskim powstała w 1968 roku, a samo jezioro przykryło wsie, w których po wysiedleniach ukraińskich rdzennych mieszkańców pozostały m.in. cmentarze, nie wszystkie groby zostały też ekshumowane. Jednak w książce Pustelnika Jana nie istnieją oni jako Ukraińcy właśnie, a po prostu uogólnieni dawni mieszkańcy, którym należy się modlitwa, ale już nie akapit w książce.

Inne spojrzenie na bieszczadzką pustkę i nieistniejące wsie ma Andrzej Pawlak. Autor dostrzega w niej ostoję dzikiej zwierzyny, co ma związek z jego profesją, ale też pokazuje, że pustka ta może stanowić wartość dla współczesnych bieszczadników:

Miał nieduży, ale bardzo dobry wilczy teren. Mając padlinę i parę ambon, można było cuda zdziałać. (...) Wiciu urzędował na obszarze od Soliny przez Czarną Dolną aż po Ustrzyki Dolne. Tereny na początku, przy drodze były dosyć mocno zaludnione, ale w kierunku Soliny stawały się naprawdę dzikie, z ruinami dawnych wiosek, przepasane pięknymi buczynami

i świerczynami. Obszar prawie bezludny – wymarzony dla wilków i niedźwiedzi⁶⁷.

Autor wspomina nawet o akcji „Wisła”, ale tylko w kontekście nieudanych upraw i siania w Bieszczadach tych samych zbóż co przed wojną⁶⁸.

Dla Wiktorowicza przeszłość Bieszczadów to – dosłownie – materia, która zasila glebę i dostarcza podniety poszukiwaczom skarbów.

Zawieruchy dwóch wojen i nagłe a niespodziewane migracje po tej ostatniej naszpikowały glebę nie tylko złomem i niewypałami. To dlatego tak wielu gości trafiało się Waliszkowi nocować i wiktować na wiosnę i jesienią, kiedy to poszycie było jeszcze nieodrosłe albo już przyklapłe. Ukrywane w futerałach wykrywacze metali, sapiorki i motyczki doskonale sygnalizowały zainteresowania ich właścicieli. Ostatnio moda na wykopki przygasała. Wytłumaczył ktoś Waliszkowi, że bractwo ciągnie teraz w rzekomo obfitsze Sudety...⁶⁹.

W jego książce przeszłość ma walor instrumentalny. Resztki po dawnych mieszkańcach, wraz z nimi samymi, spoczywają w ziemi:

– No ta... Wszystko jasne. Ale niech mi pan wyjaśni, jeżeli już gramy w otwarte karty, gdzie ja jestem? Co to za społeczność? Gdzie się nie obróć, to trafiam na przedziwnych ludzi... Ta bibliotekarka też... Miejscowi...

– Miejscowi, proszę pana, to albo już w glebie, albo też na bardzo, bardzo dalekim wschodzie. Sami nawet mogą nie wiedzieć gdzie. Jeśli żyją... A my, cóż my?... My to może będziemy, jak pan to nazwał, społecznością. Kiedyś...⁷⁰.

„Bardzo daleki wschód” to nawiązanie do wysiedleń na radziecką Ukrainę w latach 1944–46⁷¹. Wielu wywiezionych z Bieszczadów Ukraińców trafiło na wschód lub południe kraju⁷². Bohater Wiktorowicza zwraca tu uwagę na proces powstawania społeczności bieszczadzkiej, jej postmigracyjny charakter. Nieco dalej opisuje okoliczności spaceru po jabłka ze zdziczałych jabłoni. Nadmienia, że niegdysiejszy sad przytulał się do stojących tu chat: „Chaty i płoty dawno już wypaliło. A wiadomo, kto wypalił”⁷³. Kłopot w tym, że nie wiadomo – mogło być to zarówno Wojsko Polskie, jak i Ukraińska Powstańcza Armia.

Krzysztof Bross opisuje swoje zmagania z urzędami o możliwość zasiedlenia Teleśnicy Sannej na początku lat 80. Jego książka to właściwie kronika tego fragmentu Bieszczadów w późnym PRL-u. Mimo że rzecz dotyczy wsi zamieszkałej niegdyś przez Bojków, nie poświęca przeszłości wiele uwagi. W jego książce pojawiają się tylko pojedyncze wypowiedzi, pozbawione wyjaśnień

czy odwołań do szerszego kontekstu: „Te drzewa pamiętają Bieszczady jeszcze sprzed akcji „Wisła”. Gdyby umiały mówić...”⁷⁴. Pod koniec książki pochyla się nad dziejami wsi, na obrzeżach której mieszka:

Teleśnica miała szczególne miejsce w tej powojennej zawierusze. Została po stronie radzieckiej. Do teraz mówi się o polach przed Łobozewem „na granicach”. Chyba w pięćdziesiątym pierwszym prostowano linię, tutaj przesunięto ją sporo na wschód. Potem zaczęli pojawiać się mieszkańcy. Jedni spod Odessy, ci moi rówieśnicy do dziś nie bardzo radzą sobie z polskim alfabetem. Inni wrócili z „ziem odzyskanych”. Stary Kornas opowiadał, jak gdzieś pod Koszalinem władze wyprowadzały autochtonów by dać mieszkania przesiedleńcom ze wschodu. Po Teleśnicy krąży anegdota. Pytał kiedyś jakiś przyjezdny o Polaka. Ktoś mu odpowiedział.

– Tak, jest jeden. Mieszka na końcu wsi po lewej⁷⁵.

Zwraca tu uwagę kilka kwestii. Autor nie przywiązuje wagi do dokładnych dat i nazw. Akcja H-T z 1951 roku polegała na wymianie odcinków granicznych między Polską a ZSRR. Polska w zamian za okolice Sokala i Belza otrzymała rejon Ustrzyk Dolnych, Czarnej i Lutowisk. Wysiedleni w ramach akcji „Wisła” na „ziemie odzyskane” trafiali tam jako ostatni „ze wschodu”, kiedy autochtonów, czyli Niemców, już praktycznie nie było. Z kolei powroty Bojków znad Morza Czarnego były niemożliwe, najczęściej zatrzymywali się pod Tarnopolem i Lwowem, nie przekraczając granicy polsko-radzieckiej. Jeśli takie historie się zdarzały, to incydentalnie. Na tereny przyłączone do Polski sprowadzono mieszkańców Sokalszczyzny. Powroty Ukraińców w Bieszczady były możliwe dopiero po 1956 roku⁷⁶. Wydaje się więc, że przytoczona anegdotka ilustruje bardziej wyobrażenie o Ukraińcach, ludziach ze wschodu czy ze wschodem kojarzonych, a nie z północą Polski – to wyobrażenie o ludziach, którzy mieli nadać okolicy ukraiński koloryt.

Wojmir Wojciechowski, wieloletni dyrektor Bieszczadzkiego Parku Narodowego, rozpoczyna swoje wspomnienia deklaracją, że od lat mieszka „na kresach obecnej Rzeczypospolitej, w Lutowiskach”. Jego rodzina pochodzi z byłych Kresów, jednak kresami nazywa też Bieszczady. Wprowadzenie w swoją opowieść oddaje ojcu, który spisał wspomnienia pod koniec lat 70.:

Trudno w opowieściach kresowych odcinać się od historii, którą, jak wielu Polaków, przeżył mój Ojciec Piotr Wojciechowski. Po długim namyśle zdecydowałem się, by we wspomnieniach o moim życiu w Bieszczadach zamieścić opowieść o Ojcu zatytułowaną *Nasza droga do Polski*. (...) Z kilkoma moimi rówieśnikami, którzy podobnie jak Ojciec przeżyli Syberię,

miałem możliwość zawrzeć trwałą znajomość. Przy ich pomocy mogłem uwierzytelnić tę opowieść⁷⁷.

Autor od początku też deklaruje, o jaką przeszłość chodzi mu w książce, co czyni przedmiotem swojej refleksji:

Do wspomnień, które sięgają w przeszłość nawet pięćdziesięcioletnią, bo tyle lat już jestem w Bieszczadach, skłoniła mnie chęć swoistego utrwalenia przekształceń, jakie w tym czasie na moich oczach i z moim udziałem dokonywały się w tym urokliwym zakątku naszego kraju. Przeszłość, którą próbuję odtworzyć ze swojej pamięci, będzie zawierać się w opowieściach o przepięknej krainie bieszczadzkiej, jak również o ludziach, którzy są, i o tych, którzy przeminęli lub po prostu wyjechali, ale położyli wielkie zasługi dla Bieszczadów i przy tym na trwałe wryli się w moją pamięć⁷⁸.

Autor koncentruje się na zapisaniu wspomnień o powojennym odkrywaniu Bieszczadów, o tworzeniu podwalin pod ich współczesność. Opisuując własne uwikłanie w ten proces, dostarcza materiału wspierającego narrację pionierską, kowbojską, mit dzikich Bieszczadów, które należało opanować i uczłowieczyć:

Tak żyliśmy. To było nasze wrastanie w tę urokliwą krainę i niepowtarzalny klimat Bieszczadów. Nie przeszkadzało nam, że nie było prądu elektrycznego, że dopiero zaczynano budowę drogi od strony Ustrzyk Dolnych, że jeździło się po kocich łbach, bo taka była pierwsza droga, którą można było dojechać do Czarnej⁷⁹.

O ukraińskiej przeszłości regionu pisze enigmatycznie:

Mieliśmy wtedy po dziesięć lat. Patrzyliśmy z daleka, z Tuchowa, na łuny w Bieszczadach, gdzie niebo było czerwone, a opowieści przekazywane na ten temat były różne. Z ciekawością, często z ukrycia, słuchaliśmy ich na ulicy czy w domu. Były to pierwsze spotkania z Bieszczadami⁸⁰.

Autor nie wyjaśnia, nie komentuje, o jakie łuny w Bieszczadach chodzi ani dlaczego niebo jest tam czerwone. Jest to nawiązanie do książki *Łuny w Bieszczadach* Jana Gerhadta, dowódcy Grupy Operacyjnej „Wisła”, która wysiedlała ludność ukraińską m.in. z Bieszczadów na Ziemie Odzyskane. Brak cudzysłowu może tu oznaczać, że autor rozpatruje tamte wydarzenia podobnie, jak to głosiła oficjalna peerelowska propaganda – że to ukraińscy faszyci, rezuny, banderowcy palili polskie wsie. Nieco dalej pisze, że pod koniec lat 50. postanowił osiąść w Bieszczadach, bo zafascy-

nowała go „dziwna historia tej miejscowości, a także Ustrzyk Górnych i wsi, przez które przechodziłem – od Cisnej aż do Ustrzyk Dolnych”⁸¹. Nie rozwija refleksji nad ową „dziwną historią”, opisując jednak pierwsze chwile w Lutowiskach, wymienia „dwa stare domy pobojkowskie”, które oglądał z okna Nadleśnictwa, stwierdza też, że Lutowiska „na dobrą sprawę odżyły dopiero w 1951 roku”⁸². Tymczasem przed 1951 rokiem Lutowiska były gęsto zaludnioną bojkowską wsią, znajdującą się na radzieckiej Ukrainie. Przed wojną były centrum handlowym i posiadały znaczny odsetek ludności żydowskiej. Wraz z przyłączeniem do Polski zostały wysiedlone, a ich przysli mieszkańcy przywiezieni zostali z Sokalszczyzny. Lutowiska nigdy już nie odzyskały dawnej świetności.

To były początki gospodarki leśnej, zwłaszcza w tym rejonie Bieszczadów, a więc i Lutowisk, które w 1951 roku zostały przyłączone do Rzeczypospolitej. Znalazły się w granicach Polski w tym regionie, gdzie dopiero rozpoczynało się życie. (...) Do niedawna to Lutowiska stanowiły granicę Polski i Związku Radzieckiego. Wtedy Ukraina jeszcze nie istniała. Był to jakby swoisty powrót polskości, powrót do polskiej nazwy – Lutowiska. (...) Naprzeciw kościoła stał dom, który wtedy się wyróżniał. Gdy podszedłem do niego, zobaczyłem, o dziwo, że na tablicy nie widnieje napis – Lutowiska, tylko Gromadzka Rada Narodowa w Szewczenkowie. Tak nazywała się ta miejscowość w czasie przynależności do Związku Radzieckiego⁸³.

Nazwa Lutowiska, wbrew temu, co pisze autor, nie ma polskiego pochodzenia. To tylko spolszczona wersja ruskiego „letowyszcz”, a więc pastwiska. Ponownie więc autor pisze o powrocie „do życia”, które było możliwe dopiero – jego zdaniem – wraz z nastaniem polskości. Trudno nie dostrzec tu, że autor odlicza na prywatny użytek historię tego miejsca wraz z akcją H-T, wraz z wysiedleniem ukraińskiej ludności. Jest to dla niego początek tego świata, który wtedy, pod koniec lat 50., oswajał. Wcześniejsze dzieje wsi to porządek śmierci, skoro dopiero wraz z Polską przyszło do niej życie.

Ludzie, którzy tutaj znaleźli się zupełnie przypadkowo w ramach akcji Hrubieszów – Tomaszów, przez wiele lat nie mogli zaadaptować się do specyficznych warunków, jakie tutaj zastali. Pamiętam te chaty, które oni zajmowali. Były to zabudowania bojkowskie, zaledwie elementarnie przystosowane do jakichkolwiek wymogów mieszkalnych (...). Dla przybyszów stanowiły sporą etnograficzną atrakcję. Ale dla tych ludzi, którzy zostali do nich wysiedleni z warunków zdecydowanie bardziej dogodnych, np. [ze] światłem elektrycznym, życie w takich warunkach było udręką⁸⁴.

Wojciechowskiemu strach przed przeszłością miejsca towarzyszył wiele lat. Żywy lub martwy ukraiński partyzant był niepożądany:

Przez długie lata bałem się pić wodę z potoku. Wydawało mi się zawsze, że ktoś w tym potoku zawsze był, leżał. Tak jak w tych przetworzonych w legendy i opowieści przekazach o strasznym okresie powojennym, o walkach, które tutaj się toczyły, o pacyfikacji wsi, które tak przygnębiające wrażenie sprawiały, że nawet ta woda była niechciana. Nie chciało się jej po prostu pić, dlatego szukaliśmy zawsze jakichś płytkich źródeł⁸⁵.

Autor nie wskazuje tu na narodowość topielca, jednak jest to czytelne.

Inaczej ma się rzecz w jego wspomnieniach z dziedzictwem materialnym i pieśniami, które pozostawili po sobie dawni mieszkańcy:

wielkie wzruszenie ogarnęło mnie wówczas, gdy opowieść przerodziła się w śpiew. Po raz pierwszy usłyszałem dumki ukraińskie, które świetnie znała gospodyni – żona nadleśniczego⁸⁶.

Cerkiew, która stała wtedy w Lutowiskach, była przepiękna. Szczególne wrażenie robiła wtedy, gdy się wchodziło do niej w okresie świąt Bożego Narodzenia. (...) Brak elektryczności powodował półmrok w świątyni i cały ikonostas pełen patrzących na nas świętych sprawiał niezwykle wrażenie⁸⁷.

Przez kilka lat nie palono drzewem z lasu, tylko właśnie tymi domami, które pozostały po dawnych mieszkańcach⁸⁸.

W analizowanym zbiorze literatury bieszczadzkiej, jak w książce Wojciechowskiego, pobrzmiewa zrozumienie i empatia dla ukraińskiego dziedzictwa. Wpisuje się to we współczesną narrację Bieszczadów niegdyś wielokulturowych, w których życie oparte było na pokojowej koegzystencji wielu grup etnicznych i różnych wyznań, gdzie ludzie wspólnie spędzali święta, a życie codzienne, choć nie całkiem sielankowe, było wielobarwne. Dlaczego więc wielokulturowość, resztki cmentarzy i malownicze bieszczadzkie cerkwie to dziedzictwo, nad którym należy się pochylić, a realny spadkobierca tego dziedzictwa musi być poddany oczyszczającym rytuałom w tej literaturze? Współczesny pluralizm etniczny i religijny Bieszczadów, choć jest zjawiskiem marginalnym, marginalizowany jest jeszcze dotkliwiej, także przez bieszczadzkie literatów. To pamięć zwycięzców, pamięć nie tyle tego, czego wspólnota doświadczyła, ale co sobie wyobraziła, pamięć czyjogoś, a nie pamięć swojego. Dzieje przegranych podawane są umiarkowanie, w zależności od literackiej potrzeby dekorowania tekstu resztkami dawnego świata, wpuszczania czytelnika w tajemnice i strachy z przeszłości, skądinąd atrakcyjne literacko.

Przypisy

- ¹ Np. Rafał Dominik, *Bieszczadzkie opowieści Siekierzady 2*, Wydawnictwo Libra, Rzeszów 2010; tegoż, *Bieszczadzkie opowieści Siekierzady + najnowsze opowiadania*, Wydawnictwo Libra, Rzeszów 2012; tegoż, *Bieszczadzkie cztery pory roku. Zapiski z Siekierzady*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2012; tegoż, *Bieszczady. Przystanek Siekierzada*, Wydawnictwo Libra, Rzeszów 2015; Edward Marszałek, *Wolanie z polonin. Opowieści bieszczadzkich goprowców*, Wydawnictwo Ruthenus, Krosno 2010; Henryk Nicpoń, *Tajemnice Soliny*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2009; Kazimierz Zarzyka, *Jak budowaliśmy Solinę*, wydanie autorskie, Sanok 2012; Wojomir Wojciechowski, *Czar Bieszczadów. Opowiadania Woja*, Wydawnictwo Carpathia, Rzeszów 2014; Krzysztof Wiktorowicz, *Thumacze ciszy. Opowiadania bieszczadzkie*, Libra, Rzeszów 2009; Stanisław Orłowski, *Tolhaje czyli zbóje w Bieszczadach*, Wydawnictwo Carpathia, Rzeszów 2010; Andrzej Potocki, *Księga legend i opowieści bieszczadzskich*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2001; tenże, *Majster Bieda czyli zakapiorskie Bieszczady*, Wydawnictwo Carpathia, Rzeszów 2004, tenże, *Kapliczka pamięci*, Wydawnictwo Libra, Rzeszów 2009; tegoż, *Bieszczadzkie przypadki Jędrka Wasielewskiego Poloniny*, Wydawnictwo Carpathia, Rzeszów 2014; Pustelnik Jano, *Autobiografia mistyczna*, Wydawnictwo Norbertinum, Lublin 2014; Stanisław Rusin, *Wertepy życia*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2010; Zbigniew Kozicki, *Solina – tam tak było*, Wydawnictwo Libra, Rzeszów 2015; Andrzej Pawlak, *Opowieści z Wilczej Jamy*, Wydawnictwo Mirczumet, Koszęcin 2013.
- ² Chodzi tu o szerokie, tzw. turystyczne rozumienie, które obejmuje dzisiejsze powiaty leski i bieszczadzki. Pisząc „Bieszczady” – w sensie terytorialnym – mam na myśli taki właśnie obszar.
- ³ W innym miejscu zasygnalizowałam rozwijane tu kwestie, także na przykładzie publikacji pisanych przez osoby spoza regionu (por. P. Trzeszczyńska-Demel, *Pisanie Bieszczadu. O mityzacji i narracji na peryferiach*, [w:] *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona Profesorowi Czesławowi Robotyckiemu*, red. J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, A. Niedźwiedz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 514–536). Książka, która ukaże się w tym roku, zawiera szerszą analizę sposobów sięgania po przeszłość regionu przez współczesnych jego mieszkańców (P. Trzeszczyńska, *Pamięć o nie-swojej przeszłości. Przypadek Bieszczadów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016).
- ⁴ Bogusław Żyłko, *Michail Bachtin. W kręgu filozofii języka i literatury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 148, za: A. Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 39. Patrz także: Michail Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Katarzyna Hągmajer-Kwiatkiewicz, Grzegorz Godlewski, Justyna Kowalska-Leder, Warszawa 2012, s. 65–76.
- ⁵ Por. A. Karpowicz, *Proza życia...*, dz. cyt., s. 47. Autorka postuluje badanie powiązań między słowem literatury i słowem żywej mowy, spłotów tekstu literackiego i wypowiedzi potocznych (tamże, s. 49).
- ⁶ Etnograficzne badania terenowe w Bieszczadach prowadzę od 2012 roku. Pomagają mi w nich studenci IEiAK UJ w ramach prowadzonych przeze mnie ćwiczeń terenowych i laboratorium etnograficznego *Kulturowe projektowanie miejsca w Bieszczadach. Autoprezentacja, pamięć, wielokulturowość (?)*. Materiał został dotychczas zgromadzony w Baligrodzie, Wetlinie, Bóbrce, Polańczyku, Smereku, Solinie, Ustrzykach Górnych i Cisnej oraz okolicznych wsiach podczas kilku wyjazdów ze studentami II roku studiów I stopnia w IEiAK UJ na ćwiczenia terenowe prowadzone przez autorkę, finansowanego przez Wydział Historyczny UJ oraz w ramach indywidualnego projektu „Kulturowe projektowanie miejsca. Nowe Bieszczady”, finansowanego z dotacji Wydziału Historycznego dla młodych naukowców. Składają się na niego dane z wywiadów swobodnych/narracyjnych i kwestionariuszowych z mieszkańcami Bieszczadów, fotografie, dane z analizy bieszczadzkich stron internetowych oraz z obserwacji prowadzonej podczas imprez kulturalnych i festiwali folklorystycznych. Rezultatem badań jest wcześniej anonsovana książka P. Trzeszczyńska, *Pamięć o nie-swojej przeszłości...*, dz. cyt.
- ⁷ Kinga Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 17.
- ⁸ Tamże, s. 26–27.
- ⁹ Agnieszka Karpowicz, *Wyspy Triobrandzkie tekstu, Morza Południowe literatury. Antropologiczne metody wewnątrztekstowej analizy i interpretacji utworu literackiego*, [w:] *Doświadczenie świata, doświadczenie lektury*, red. Magdalena Radkowska-Walkowicz, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2011, s. 50.
- ¹⁰ Paul Atkinson, Sara Delamont, *Perspektywy analityczne*, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2., red. Norman K. Denzin, Yvonne Lincoln, PWN, Warszawa 2009, s. 265.
- ¹¹ Magdalena Radkowska-Walkowicz, *Co robi etnograf? Czyta*, [w:] *Doświadczenie świata, doświadczenie lektury*, red. Magdalena Radkowska-Walkowicz, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2011, s. 15.
- ¹² Tamże, s. 16.
- ¹³ *Na obrzeżach. Wywiad z Wojciechem J. Bursztą*, „op. cit.”, 14 marca 2010, <http://opcit.pl/teksty/na-obrzezach/> (dostęp: 11.01.2015).
- ¹⁴ M. Radkowska-Walkowicz, *Co robi etnograf?...*, dz. cyt., s. 18.
- ¹⁵ Katarzyna Kaniowska, *Heurystyczna wartość wiedzy antropologicznej*, [w:] *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów*, red. Adam Pomieciński, Sławomir Sikora, Biblioteka Telgte, Poznań 2009, s. 36–37.
- ¹⁶ Grzegorz Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 10.
- ¹⁷ Tamże, s. 212–213.
- ¹⁸ Tamże, s. 213.
- ¹⁹ Norman K. Denzin, Yvonne Lincoln, *Wprowadzenie. Dziedzina i praktyka badań jakościowych*, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. Norman K. Denzin, Yvonne Lincoln, PWN, Warszawa 2009, s. 49.
- ²⁰ Por. Tarzycjusz Buliński, *Czym jest antropologizacja nauk?*, [w:] *Zanikające granice...*, dz. cyt., s. 263–277.
- ²¹ P. Atkinson, S. Delamont, *Perspektywy analityczne...*, dz. cyt., s. 261.
- ²² Tamże, s. 262.
- ²³ Tamże, s. 262.
- ²⁴ Por. K. Dunin, *Czytając Polskę...*, dz. cyt., s. 71.
- ²⁵ R. Dominik, *Bieszczady. Przystanek...*, dz. cyt., s. 40.

- 26 Tamże, s. 41.
- 27 R. Dominik, *Bieszczadzkie cztery...*, dz. cyt., s. 16–17.
- 28 Szerzej na temat figury bieszczadzkiego zakapiora piszę w rozdziale „Zjawisko zakapiorstwa” w anonsowanej książce (P. Trzeszczyńska, *Pamięć o nie-swojej przeszłości...*, dz. cyt.).
- 29 R. Dominik, *Bieszczadzkie cztery...*, dz. cyt., s. 7
- 30 Tegoż, *Bieszczady. Przystanek...*, dz. cyt., s. 63.
- 31 W Cisnej, na placu przed „Siekierzą” i karczmą „Łemkowyna” od 2008 roku stoi zakapiorska kapliczka z Chrystusem Frasobliwym i tabliczkami z nazwiskami kolejnych zmarłych zakapiorów. Por. A. Potocki, *Kapliczka pamięci...*, dz. cyt.
- 32 R. Dominik, *Bieszczady. Przystanek...*, dz. cyt., s. 84.
- 33 Tamże, s. 89.
- 34 Tamże, s. 93.
- 35 Tamże, s. 86–87.
- 36 Przypomina to sytuację uchwyconą w Gładyszowie przez Annę Chlebicką, która przygląda się postaci Bombła, lokalnego pijaczka, który nieoczekiwanie dla niego samego stał się tytułowym bohaterem powieści Mirosława Nahacza; Anna Chlebicka, *Przystanek. O różnych sposobach doświadczania rzeczywistości*, [w:] *Doświadczanie lektury...*, dz. cyt., s. 175–184.
- 37 Tomasz Rakowski, *Zwierciadła polskiej rzeczywistości potransformacyjnej: antropologia, literatura*, [w:] *Doświadczanie świata...*, dz. cyt., s. 158.
- 38 Susan Chase, *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, [w:] *Metody badań...*, t. 2., dz. cyt., s. 43, por. też: Janusz Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. Janusz Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 17–42.
- 39 Ken Plummer, *Telling Sexual Stories: Power, Change, and Social Worlds*, Psychology Press, London 1995, s. 87, za: S. Chase, *Wywiad narracyjny...*, dz. cyt., s. 44.
- 40 Stacy Holman Jones, *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste*, [w:] *Metody badań...*, t. 2., dz. cyt., s. 182.
- 41 P. Atkinson, S. Delamont, *Perspektywy analityczne...*, dz. cyt., s. 269.
- 42 Tamże, s. 270.
- 43 Pustelnik Jano, *Autobiografia...*, dz. cyt., s. 23.
- 44 Tamże, s. 77–78.
- 45 Tamże, s. 182.
- 46 Tamże, s. 171–172.
- 47 Tamże, s. 96.
- 48 A. Pawlak, *Opowieści...*, dz. cyt.
- 49 Pustelnik Jano, *Autobiografia...*, dz. cyt., s. 183.
- 50 K. Wiktorowicz, *Thumacze...*, dz. cyt., s. 11.
- 51 Tamże, s. 29.
- 52 Astrid Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 233.
- 53 Tamże, s. 215.
- 54 Astrid Erll, Ann Rigney, *Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction*, „European Journal of English Studies” 2006, t. 10, nr 2, s. 113.
- 55 A. Erll, *Literatura jako...*, dz. cyt., s. 233. Temu służy też „retoryka pamięci zbiorowej” omówiona dalej przez autorkę (tamże, s. 240–247).
- 56 Birgit Neumann, *Literatura, pamięć, tożsamość*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, dz. cyt., s. 271.
- 57 R. Dominik, *Bieszczady. Przystanek...*, dz. cyt., s. 29.
- 58 Tamże, s. 35.
- 59 Tamże, s. 36.
- 60 Tamże, s. 11.
- 61 Tamże, s. 12.
- 62 Tamże, s. 15
- 63 Tamże, s. 17.
- 64 Tamże, s. 24–25.
- 65 Por. A. Potocki, *Majster...*, dz. cyt.; tegoż, *Księga legend...*, dz. cyt..
- 66 J. Pustelnik, *Autobiografia*, dz. cyt., s. 46.
- 67 A. Pawlak, *Opowieści...*, dz. cyt.
- 68 Tamże.
- 69 K. Wiktorowicz, *Thumacze...*, dz. cyt., s. 50.
- 70 Tamże, s. 159.
- 71 Por. Jan Pisuliński, *Przesiedlenia ludności ukraińskiej z Polski do USRR w latach 1944–1947*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2009.
- 72 Por. Roman Kabaczij, *Wygnani na stepy. Przesiedlenia ludności ukraińskiej z Polski na południe Ukrainy w latach 1944–1946*, Wydawnictwo Tyrsa, Warszawa 2012.
- 73 K. Wiktorowicz, *Thumacze...*, dz. cyt., s. 163.
- 74 Krzysztof Bross, *Burza nad Sanną*, wydanie autorskie, Krosno, b.r.w., s. 19.
- 75 Tamże, s. 118.
- 76 Por. Małgorzata Gliwa, *Przesiedlenia ludności ukraińskiej z Bieszczad Zachodnich w latach 1944–1947*, [w:] *Bieszczady w Polsce Ludowej 1944–1989*, red. Jakub Izdebski, Krzysztof Kaczmarski, Mariusz Krzysztofiński, Instytut Pamięci Narodowej, Rzeszów 2009, s. 45–59; Grzegorz Motyka, *W kręgu „Łem w Bieszczadach”*. Szkice z najnowszej historii polskich Bieszczad, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 2009.
- 77 W. Wojciechowski, *Czar Bieszczadów...*, dz. cyt., s. 9.
- 78 Tamże.
- 79 Tamże, s. 42.
- 80 Tamże, s. 26.
- 81 Tamże, s. 26.
- 82 Tamże, s. 28.
- 83 Tamże, s. 30.
- 84 Tamże, s. 42.
- 85 Tamże, s. 52.
- 86 Tamże, s. 29.
- 87 Tamże, s. 53–54.
- 88 Tamże, s. 54.

Noty o autorach

Anna Bistróń – filolożka i judaistka, absolwentka rumunistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Współpracowała z Fundacją dla Somalii, m.in. prowadząc badania społeczności uchodźców somalijskich w kompleksie obozów w Dadaab. Krytyczna miłośniczka Izraela z jego interesująco skomplikowanym społeczeństwem. Aktualnie uczestniczy w projekcie badawczym *Zapomniane mniejszości Gruzji – tożsamość, tradycja, edukacja*, badając losy społeczności gruzińskich Żydów.

Radosław Bomba – doktor nauk humanistycznych, wykładowca w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Redaktor portalu naukowego „Kultura i Historia”. Współorganizator pierwszego polskiego THATCampu (The Humanities And The Technology Camp). Autor monografii *Gry komputerowe w perspektywie antropologii codzienności* (2014). Redaktor pierwszej w Polsce monografii naukowej poświęconej humanistyce cyfrowej: *Zwrot cyfrowy w humanistyce* (2013). Zajmuje się ludologią, gramami komputerowymi, humanistyką cyfrową, wizualizacją wiedzy, analityką kulturową, cyberkulturą oraz nowymi mediami. Członek Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badania Gier i Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Prowadzi bloga poświęconego wizualizacji wiedzy i humanistyce cyfrowej „Bomba.blog” (www.rbomba.pl).

Iwona Chmielewska – ilustratorka i autorka książek dla dzieci i dorosłych, które sama nazywa „obrazowymi”. Interesuje ją gra pomiędzy obrazem i tekstem, nieoczywisty kontakt tych dwóch mediów. Tworzy książki, w których konstruuje bardzo precyzyjnie całościową narrację wizualną. Jako autorka picturebooków zaczynała w Korei Południowej, gdzie ukazało się ponad dwadzieścia jej książek. Książki tłumaczone na różne języki otrzymywały najważniejsze światowe nagrody (m.in. dwukrotnie Bologna Ragazzi Award i Złote Jabłko na Biennale Ilustracji w Bratysławie). Jej książki traktują o niepełnosprawności (*Oczy, Gdzie jest moja córka?*), niesprawności w podziale dóbr (*Cztery zwykłe miski*), niepozornych bohaterach codzienności (*O tych, którzy się rozwijali*). Jej najważniejsza książka *Pamiętnik Blumki*, o Doktorze Korczaku i jego koncepcji pedagogicznej, została przetłumaczona na siedem języków i nominowana do Deutscher Jugendliteratur Preis. Mieszka i pracuje w Toruniu.

Tomasz Cyz – publicysta literacki i muzyczny, eseista, dramaturg. Opublikował książki: *Ariosto* (2007), *Powroty Dionizosa*. „*Król Roger*” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza (2008), *Pasja 20, 21. Powroty Chrystusa* (2013). Szkice i eseje z zakresu muzyki poważnej drukował w „Zeszytach Literackich”, „Tygodniku Powszechnym”, „W drodze”, „Didaskaliach”. Napisał libretto opery *Fedra* skomponowanej przez Dobromiłę Jaskot. Członek redakcji „Zeszytów Literackich”. Był redaktorem naczelnym pisma „Dwutygodnik”. Obecnie redaktor naczelny miesięcznika „Ruch Muzyczny”.

Paweł Dybel – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz PAN w Warszawie. Główne obszary jego badań to współczesna filozofia (hermeneutyka, antropologia filozoficzna, poststrukturalizm), teorie psychoanalityczne, filozofia polityczna. Autor wielu książek, m.in. *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan* (2001), *Zagadka „drugiej płci”*. *Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie* (2006), *Dylematy demokracji. Kontekst polski* (2015), *Psychoanaliza – ziemia obiecana? Dzieje psychoanalizy w Polsce 1900–1989*, t. 1 (2016) oraz licznych publikacji, także po niemiecku i angielsku. Stypendysta m.in. Thyssen Stiftung, Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, DFG, The Kosciuszko Foundation, The British Academy, Institut für die Wissenschaften vom Menschen.

Henry Foy – dziennikarz, eseista. Był korespondentem agencji Reuters w Indiach, gdzie pracował również jako dziennikarz „Businessworld Magazine”. Od 2013 roku związany jest z „Financial Times”, dla którego początkowo pracował w Wielkiej Brytanii, a następnie w Warszawie (jako korespondent dziennika na obszar Europy Środkowo-Wschodniej). Obecnie jest korespondentem „Financial Times” w Moskwie.

Jan P. Hudzik – profesor zwyczajny, kierownik Zakładu Filozofii i Socjologii Polityki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Obszary jego zainteresowań naukowych to filozofia nowożytna i współczesna, estetyka, filozofia kultury, a w jej obrębie zwłaszcza: polityka, media, sztuka, podstawy teoretyczne nauk społecznych i humanistycznych, intelektualności i sfera publiczna. Autor monografii: *U podstaw estetyki* (Lublin 1997), *Estetyka egzystencji* (Lublin 1998), *Rozum, wolność, odpowiedzialność* (Lublin 2001), *Wykłady z filozofii polityki* (Lublin 2002), *Niepełność i filozofia* (Warszawa 2006), *Trzy studia o metafizyce, pamięci i demokracji* (Warszawa 2009), *Prawda i teoria* (Warszawa 2011), *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu* (Warszawa 2017).

Aleksander Jackowski (1920–2017) – etnograf, historyk i krytyk sztuki, antropolog kultury, badacz kultury ludowej. Wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1952–1998 był redaktorem naczelnym kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”. Pełnił funkcję kierownika Pracowni Badania Plastyki Nieprofesjonalnej w Instytucie Sztuki PAN. Organizator

licznych wystaw sztuki nieprofesjonalnej w Polsce i za granicą. Jest autorem wielu książek i publikacji dotyczących sztuki. Opublikował m.in.: *Świat Nikifora* (2005), *Polska sztuka ludowa* (2002), *Pejzaż frasołliwy. Kapliczki i krzyże przydrożne* (2000), *Cepelia. Tradycja i współczesność* (1999), *Obrazy ludowe* (1998), *O rzeźbach i rzeźbiarzach* (1997), *Sztuka zwana naiwną* (1995), *Sztuka ludu polskiego* (1967).

Krzysztof Janus – inżynier, absolwent Politechniki Lubelskiej, specjalizuje się w badaniach i dokumentacji zabytków architektury. Ukończył studia na Wydziale Elektrotechniki i Informatyki Politechniki Lubelskiej, a w 2003 roku na Wydziale Inżynierii Budowlanej i Sanitarnej (obecnie Wydział Budownictwa i Architektury) Politechniki Lubelskiej. Od 2007 roku jest pracownikiem Wydziału Budownictwa i Architektury Politechniki Lubelskiej, gdzie pracuje na stanowisku asystenta w Katedrze Architektury, Urbanistyki i Planowania Przestrzennego. Od 2006 roku zajmuje się również badaniami i dokumentacją zabytków nieruchomych. Jest autorem lub współautorem około osiemdziesięciu ekspertyz, opracowań badawczych i dokumentacyjnych oraz projektów w obiektach zabytkowych.

Anita Jarzyna – doktor nauk humanistycznych, badaczka literatury, głównie poezji XX-wiecznej, interpretatorka. W obszarze jej zainteresowań znajdują się studia nad zwierzętami oraz studia nad Zagładą. Autorka książek *Pójście za Norwidem (w polskiej poezji współczesnej)* (2013) oraz *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka* (2017); współredaktorka i redaktorka kilku numerów tematycznych czasopism („Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Polonistyka”, „Tekstualia”) oraz tomów zbiorowych, w tym T. Nowak, *Spo-wiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)* (2014). Publikowała m.in. w czasopismach „Colloquia Litteraria”, „Slavia Occidentalis”, „Przestrzenie Teorii”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Czas Kultury” oraz w monografiach zbiorowych. Stypendystka m.in. Funduszu Rodziny Kulczyków, Ministerstwa Nauki, Funduszu im. Profesora Władysława Kuraszkiewicza; wyróżniona Medalem Młodej Sztuki w dziedzinie literatura (2015). Aktualnie w ramach programu FUGA (NCN), na Uniwersytecie Łódzkim realizuje projekt *Post-koiné. Zwierzęta i poeci (studia wybranych przykładów w literaturze polskiej)*.

Grzegorz Józefczuk – publicysta, recenzent, krytyk, animator i praktyk kultury. Absolwent filozofii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (1980), doktor *honoris causa* Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (2014), prezes Stowarzyszenia „Festiwal Brunona Schulza”, dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (od 2006), laureat Nagrody Miasta Lublina za Upowszechnianie Kultury w roku 2012. Przez 20 lat związany z prasą lubelską, przede wszystkim z „Gazetą Wyborczą”. Stypendysta MKiDN i Prezydenta miasta Lublina. Autor m.in. *Księgi wyznawców mitu intrygi Brunona Schulza* (Lublin 2011) oraz – wspólnie z o. Tomaszem Dostatnim – *Lubelsko-czeskich trzech historii pro memoria* (Lublin 2014).

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – polonistka, komparatystka, eseistka, prozaiczka; profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się poezją i jej interpretacją, recepcją poetów niemieckiego i francuskiego kręgu językowego w Polsce, kulturą oraz Zagładą Żydów polskich i niemieckich, synapsami poezji i plastyki. Autorka książek: *Rilke poetów polskich* (2004 i 2017), *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duńskich” Rainera Marii Rilkego* (2010 i 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), *„Bce nozty žuidy”*. *Antytalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016), tomu prozy *Zielony promień* (2006), współautorka podręcznika *Staropolskie korzenie współczesności* (2004). Współpracuje z czasopi-smem „Polonistyka. Innowacje”, należy do Rady Programowej „Miasteczka Poznań” i Rady Naukowej „Narracji o Zagładzie”. Członkini Zespołu Badań nad Literaturą Zagłady IBL PAN, Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Otwartej Rzeczypospolitej, Klubu Przyjaciół Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Komisji ds. przeciwdziałania dyskryminacji przy Rektorze UAM. Opiekunka naukowa Koła Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM). Obecnie kieruje Pracownią Badań nad Tradycją Europejską IFP UAM.

Paweł Krysiak – dziennikarz i redaktor „Gazety Wyborczej” (od roku 1993), początkowo związany z jej lubuskim oddziałem. Przez wiele lat był dziennikarzem miejskim specjalizującym się w lokalnej polityce i służbie zdrowia. Realizował wiele projektów związanych z wejściem Polski do Unii Europejskiej. Pełnił funkcję redaktora naczelnego zielonogórsko-gorzowskiego wydania „Gazety Wyborczej”, następnie kierował jej oddziałem w Częstochowie. Od roku 2015 jest redaktorem naczelnym „Wyborczej” w Lublinie. Z wykształcenia socjolog, absolwent KUL.

Grażyna Lutosławska – dziennikarka i pisarka. Autorka sztuk teatralnych, słuchowisk, tekstów piosenek, książek dla dzieci. Publikowała eseje, wywiady i opowiadania m.in. w berlińskim magazynie „polenplus”, „Akcencie”, „Krainie Bugu” oraz międzynarodowym zbiorze opowiadań *Fremd sein*. Autorka sztuk teatralnych: *O dwóch krasnoludkach i jednym końcu świata* oraz *Aniol za lodówką*. Laureatka m.in. tytułu Mistrza Mowy Polskiej (2013), Angelusa w kategorii Człowiek Kultury Medialnej (2006) i Nagrody Miasta Lublin za Całokształt Działalności (2015).

Karol Maliszewski – krytyk literacki, poeta, prozaik, tłumacz; doktor nauk humanistycznych. Pracuje w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jako poeta i krytyk literacki debiutował w roku 1978. Opublikował trzynastę tomów wierszy, sześć książek prozatorskich i siedem krytycznoliterackich. Laureat licznych nagród w dziedzinie literatury. Dwukrotnie nominowany do Paszportu „Polityki” (2000 i 2002). W roku 2007 jego *Rozproszone glosy. Notatki krytyka* nominowane zostały do Nagrody Literackiej „Nike”. Od roku 2016 jest członkiem jury Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej „Silesius”.

Piotr Mitzner – prof. dr hab., pracownik naukowy UKSW, teatrolog, poeta, eseista. Debiutował w 1968 roku w „Przyjacielu Młodego Spółdzielcy” jako ilustrator, a jego pierwsze wiersze ukazały się w „Kurierze Polskim” w roku 1972. W latach 1981–1990 był organizatorem działalności wydawniczej oraz redaktorem i autorem tekstów w niezależnym wydawnictwie Krag. W latach 1983–1989 był redaktorem „Karty”, do 1997 członek redakcji wydawnictwa Karta. Współzałożyciel, organizator i redaktor „Roczników Podkowieńskich” (1985–1990). Laureat Nagrody Literackiej Fundacji Kultury. Zastępca redaktora naczelnego „Nowej Polski”. Publikował m.in. w „Pamiętniku Teatralnym”, „Dialogu”, „Zeszytach Historycznych”, „Więzi”, „Meandrze”, „Odrze”, „Karcie”, „Arce”, „Podkowieńskim Magazynie Kulturalnym”. Ważniejsze tomy poetyckie: *Dusza z ciała wyleciała* (1980), *Z czasem* (1980), *Podróż do ruchomego celu* (1985), *Myszoser* (2000), *Pustosz* (2004), *Podmiot domyslny* (2007), *Dom pod świadomością* (2008), *Kropka* (2011), *W oku kuku* (2012).

NN [Tomasz Pietrasiewicz] – twórca i dyrektor Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie, reżyser teatralny i animator kultury, działacz opozycji w okresie PRL, wydawca. Jest absolwentem Wydziału Fizyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W latach 1977–1989 związany był z Teatrem „Grupa Chwilowa”. Współzałożyciel, redaktor i drukarz podziemnego wydawnictwa Fundusz Inicjatywy Społecznych (1984–1989). W roku 1990 założył autorski Teatr NN. Twórca i reżyser przedstawień: *Wędrowki niebieskie* (1990), *Ziemskie pokarmy* (1991), *Inwokacja* (1992), *Zbyt głośna samotność* (1993), *Moby Dick* (1995), *Tryptyk chasydzki: Był sobie raz...* (2001), *Jak Fajwał szukał samego siebie* (2002), *Tajbele i jej demon* (2002), *Sztukmistrz z Lublina* (2010), *Opowieści z nocy* (2015), a także licznych Misteriów Pamięci przeprowadzonych w przestrzeni Lublina, m.in. *Jedna Ziemia – Dwie Świątynie* (2000), *Dzień Pięciu Modlitw* (2000), *Misterium Druku i Papieru* (2001), *Misterium Świata i Ciemności* (po raz pierwszy w roku 2002), *Poemat o Miejscu* (po raz pierwszy w roku 2004), *Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Świata* (2008). Twórca scenografii organizującej wewnętrzną przestrzeń Bramy Grodzkiej oraz wystawy-instalacji *Elementarz* (2003) mieszczącej się w jednym z baraków byłego obozu koncentracyjnego na Majdanku. Autor trzytomowej monografii *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta* (2006, 2007, 2008) oraz książek: *Kręgi Pamięci* (2008), *Bombardowanie Lublina 09.09.39: śmierć Józefa Czechowicza* (2009), *Artystyczne i animatorskie działania w przestrzeni miasta związane z Pamięcią* (2010), *Przewodnik po historii słowa drukowanego w Lublinie* (2014). Laureat licznych nagród i wyróżnień, m.in. Nagroda Specjalna Fundacji Kultury za projekt „Pamięć – Miejsce – Obecność” (1994), Nagroda Honorowa Kapituły „Nagrody Wielkiej” Fundacji Kultury (2001), Medal Powstania w Getcie Warszawskim (2003), Nagroda im. Łukasza Hirszowicza (2004), Nagroda im. ks. Stanisława Musiała (2011), Nagroda im. Jerzego Giedroycia (2011), Europejska Nagroda Obywatelska (2013), Nagroda im. Ireny Sendlerowej (2014), Nagroda POLIN (2015).

Władysław Panas (1947–2005) – teoretyk i historyk literatury, semiolog, pisarz; profesor zwyczajny Katolickiego Uniwersytetu

Lubelskiego, gdzie pracował od roku 1975. Był wybitnym badaczem twórczości Brunona Schulza, Józefa Czechowicza, tradycji żydowskiej w polskiej literaturze i kulturze. Interesowała go również twórczość Zbigniewa Herberta, Leo Lipskiego i Aleksandra Wata, a także tradycja prawosławna oraz ikona i problematyka pogranicza. Od roku 1999 kierował Katedrą Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej KUL oraz Międzywydziałowym Zakładem Badań nad Literaturą Religijną KUL. Był członkiem Towarzystwa Naukowego KUL i Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz redaktorem naczelnym periodyku „Roczniki Humanistyczne: Literatura Polska”. Autor książek: *W kręgu metody semiotycznej* (1991), *Pismo i rana. Rzecz o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej* (1996), *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza* (1997), *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza* (2001), *Oko cadyka* (2004).

Gil Pasternak – historyk fotografii, absolwent University College of London. Pracuje jako Senior Research Fellow w Photographic History Research Centre na uniwersytecie De Montfort w Leicester w Wielkiej Brytanii. Jest członkiem rad naukowych pism „Photography and Culture” i „Jewish Film and New Media”, pełni również funkcję dyrektora grupy PH: The Photography Research Network. Publikował m.in. w „Photography and Culture”, „Life Writing”, „Object” i słoweńskim piśmie „Fotografija”. W 2018 roku ukaże się redagowany przez niego *Handbook of Photography*, monumentalna publikacja poświęcona historii, teorii i metodologii badań nad fotografią. Obecnie pracuje także nad monografią poświęconą roli fotografii w kształtowaniu postaw politycznych w Izraelu.

Jacek Podsiadło – poeta, prozaik, tłumacz, felietonista, radiowiec. Jeden z najważniejszych poetów formacji „bruLionu”. Autor kilkudziesięciu książek poetyckich i prozatorskich. Laureat wielu nagród literackich, m.in. Nagrody Kościelskich (1998), Nagrody Miłosza (2000) oraz dwukrotnie Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej „Silesius” (2015 i 2017). W 2015 roku otrzymał Nagrodę Poetycką im. Wisławy Szymborskiej. Pięć jego książek poetyckich uzyskało nominację do Nagrody Nike. Jest twórcą i redaktorem internetowego Domowego Radia „Studnia”, które rozpoczęło swoją działalność w 2009 roku. Prowadzi wydawnictwo „Bez Napiwku”.

Paweł Próchniak – historyk literatury, krytyk literacki, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, gdzie kieruje Katedrą Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej. Przewodniczący Komisji Wydawniczej Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Redaktor naczelny serii wydawniczej *Rozprawy Literackie* (ukazującej się pod auspicjami KNoL PAN) oraz serii *Granice wyobraźni* (publikowanej przez wydawnictwo Pasaże). Członek rady „Biuletynu Polonistycznego”. Pełnomocnik zarządu Fundacji im. Zbigniewa Herberta (ds. programowych). Członek Polskiego PEN Clubu. Wieloletni współpracownik Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Pomysłodawca i współorganizator „Miasta Poezji” w Lublinie oraz kierunku studiów Teksty kultury i animacja sieci (KUL). Laure-

at nagrody „Kamień” (2017). Odznaczony Medalem 700-lecia Lublina (2017). Autor monografii: *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego* (2001), *Pęknięty płomień. O piarstwie Tadeusza Micińskiego* (2006), *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji* (2011), *Ryszard Krynicki. Monografia w toku* (2015) oraz książek o literaturze ostatnich dziesięcioleci: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (2008), *Zamiar ze słów (szkice, notatki)* (2011), a także tomu *Rachunek strat. Poezja – krytyka – lektura* (2016). Pomysłodawca i redaktor naczelny witryny www.stro-nypoezji.pl.

Maria Prussak – prof. dr hab., kierownik Ośrodka badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN, redaktor serii *Filologia XXI*, współpracownik Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym, ostatnio w tej serii opublikowała *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu* (2013), przekład książki Pierre-Marca de Biasi’ego *Genetyka tekstów* (2015) oraz artykuły w publikacjach zbiorowych. Brała udział w pracach nad wydaniem krytycznym krótkich francuskich tekstów Mickiewicza (wyd. IBL PAN), przygotowała do druku rozprawę doktorską Marii Renaty Mayenowej „Wesele” *Stanisława Wyspiańskiego. Problemy kompozycji* (IBL PAN), napisaną w Wilnie w 1939 roku. Jest współredaktorką pięciotomowej edycji *Listów do Adama Mickiewicza*.

Marcin Skrzypek – lublinianin, absolwent anglistyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Od 1992 roku muzyk i animator folkowej Orkiestry św. Mikołaja. Współzałożyciel i członek zespołu „współczesnej muzyki dawnej” *Odpust Zupelny*. Od 1998 roku pracuje w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”, gdzie wykonywał bardzo różnorodne zadania, od redagowania książek, przez organizację imprez plenerowych, po opiekę nad stażystami. Od 2005 roku jest koordynatorem Forum Kultury Przestrzeni. Współtwórca Strategii Rozwoju Lublina 2020 i Strategii Rozwoju Kultury Lublina oraz dwóch aplikacji Lublina do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Członek Rady Programowej Polskiego Kongresu Obywatelskiego.

Izabela Skórzyńska – dr hab., profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; pracuje w Instytucie Historii UAM; w latach 2004–2005 odbyła staż „postdoc” w Chaire de recherche du Canada en Histoire comparée de la mémoire (Université Laval, Quebec). W pracy naukowej koncentruje się na kulturze historycznej (w tym edukacji historycznej i obywatelskiej), pamięci performatywnej, historii i pamięci kobiet okresu komunizmu, edukacji wielo- i międzykulturowej, strategiach dydaktycznych kształcenia humanistycznego w szkole wyższej. Autorka, współautorka i współredaktorka wielu publikacji naukowych, m.in. monografii *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)* (2010), *Performing of the Past* (2014, red. z Ch. Lavrence), „*Niegodne historii*”? *O nieobecności i stereotypowych wizerunkach kobiet w świetle podręcznikowej narracji historycznej w gimnazjum* (2015, z I. Chmurą-Rutkowską i E. Głowacką-Sobiech), *Lokalne polityki pamięci. Cmentarze nieistniejących cmentarzy w Gdańsku i Wrocławiu* (2016, z A. Wachowiak).

Joanna Stacewicz-Podlipska – doktor nauk o sztuce. Pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Sztuki PAN. Zajmuje się historią polskiej scenografii teatralnej i filmowej oraz wielopoziomowymi relacjami sztuk plastycznych i teatru. Jest autorką książki „*Ja byłam wolny ptak...*”. O *życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, a także wielu artykułów i recenzji. Współpracuje m.in. z „Pamiętnikiem Teatralnym” oraz „Kwartalnikiem Filmowym”.

Leora Tec – założycielka organizacji „Bridge To Poland”, która poprzez podróże edukacyjne, wykłady i warsztaty propaguje tematykę żydowskiej Polski. Absolwentka Wellesley College oraz Duke University School of Law. Jej zainteresowania oscylują wokół pytań o tożsamość i pamięć. Jest córką Nechamy Tec – urodzonej w Lublinie, ocalałej z Shoah badaczki Zagłady, skupiającej się na kwestiach ocalenia i oporu. Leora Tec postrzega swoje działania jako kontynuację – w drugiej generacji – pracy matki. Jest amerykańską Ambasadorką Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, którego działalność była dla niej inspiracją do założenia organizacji „Bridge To Poland”.

Patrycja Trzeszczyńska – etnologka i ukrainoznawczyni, adiunktka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Prowadzi badania terenowe w Kanadzie, Polsce (Bieszczady) i na Ukrainie. Zajmuje się antropologią pamięci, antropologią etniczności oraz etnologią Europy Wschodniej. Autorka książek *Pamięć o nie-swojej przeszłości. Przypadek Bieszczadów* (2016), *Łemkowszczyzna zapamiętana. Opowieści o przeszłości i przestrzeni* (2013) oraz artykułów poświęconych antropologicznym badaniom pamięci kulturowej. Stypendystka MNiSW, University of Toronto i University of Alberta (Edmonton, Kanada).

Alfred Marek Wierzbicki – duchowny katolicki, filozof, poeta, dr hab. nauk humanistycznych, profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, kierownik Katedry Etyki KUL. Jako poeta debiutował w roku 1991 tomem *Jak ciemność w ciemności*. Kolejne jego książki poetyckie to: *Inaczej każdej wiosny* (1993), *Kogut z Akwilei* (1999), *Znaki szczególne* (2000), *Miejsca i twarze* (2003), *Głosy i glosy* (2008), *Fotografia rodzinna* (2010), *Boso* (2015). Opublikował ponad 150 prac naukowych, w tym sześć książek autorskich i pięć tomów zbiorowych, które ukazały się pod jego redakcją naukową. Doraźnie zajmuje się publicystyką, podejmując w niej zagadnienia etyczne życia publicznego i opowiadając się po stronie społecznego dialogu i wzajemnego zrozumienia.

Elżbieta Wolicka-Wolszleger (1937–2013) – filozofka, eseistka, publicystka, tłumaczka, artystka. Zajmuje się historią filozofii i dziejów teorii sztuki oraz estetyki. Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku i Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Wieloletnia pracowniczka naukowo-dydaktyczny KUL. Kierowniczką Katedry Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych w Instytucie Historii Sztuki KUL. Członkini Komisji Uczelnianej NSZZ „Solidarność”. Wieloletnia współpracowniczka miesięcznika „Znak”. Pracowniczka naukowa KUL, początkowo na Wydziale Filozofii, a następnie na Wydziale Nauk Humanistycznych. Zna-

czyni filozofii platońskiej, metafizyki klasycznej oraz semiotyki scholastycznej, twórczyni wykładni filozofii kultury Kanta, hermeneutyki Ricoeura i Gadamera, myśli Martina Heideggera. Książki autorskie: *Byt i znak. Filozoficzne podstawy semiotyki u Jana od św. Tomasza* (1981), *Mit – symbol rozwinięty. W kręgu platońskiej hermeneutyki mitów* (1989), *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej* (1994), *Próby filozoficzne. W kręgu wybranych zagadnień „filozofii wieczystej” i współczesnej antropologii* (1997), *Rozważania wokół Kanta. Prolegomena do filozofii kultury jako krytyki władz podmiotu* (2002).

Joanna Zętar – historyczka sztuki, dziennikarka, animatorka kultury. Od 2001 roku pracuje w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”. Obecnie redaktorka portalu www.leksykon.teatrnn.pl, działającego w ramach Laboratorium Teatru NN – Nowe Narracje. Autorka publikacji dotyczących różnych aspektów działalności Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. W swoich zainteresowaniach skupia się na problematyce przestrzeni miast, pamięci i wizualizacji dziedzictwa kulturowego.

Anna Ziębińska-Witek – dr hab. nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa UMCS. Zaj-

muje się metodologią historii, muzeologią, teoretycznymi problemami wiedzy o przeszłości oraz problematyką reprezentacji Shoah w werbalnych i wizualnych dyskursach kultury współczesnej. Autorka wielu publikacji, w tym dwóch książek: *Holocaust. Problemy przedstawiania* (2005) i *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu* (2011) oraz przekładu studium Berela Langa *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea* (2006). Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej (United States Holocaust Memorial Museum, Washington DC) oraz Fundacji Fulbrighta (Princeton University).

Marta Ziętkiewicz – absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, doktorantka w Instytucie Sztuki PAN, gdzie przygotowuje dysertację na temat roli fotografii w procesie kształtowania się nowoczesnego społeczeństwa polskiego w XIX wieku. Prowadzi badania w ramach projektu „Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku” oraz współpracuje z Photographic History Research Centre na uniwersytecie De Montfort w Leicester w Wielkiej Brytanii. Publikowała w „Dagerotypie” i „Pamiętniku Teatralnym”; w 2015 roku ukazała się współredagowana przez nią książka *Miejsce fotografii wśród nauk humanistycznych*. W 2016 roku zorganizowała międzynarodową konferencję *Discovering „Peripheries”: Photographic Histories in Central and Eastern Europe*.

Summaries

Władysław Panas *Gate*

This essay discusses thematic-aspect semiotics of Brama Grodzka (the Grodzka Gate) in Lublin. The author read and interpreted the “writing” of the space (real and symbolic) in whose very centre the Gate is located. The perspective of geo-poetics becomes connected with a sociological approach, while the topography of Lublin and the location and architectonic form of the Gate become a canvas for assorted presences of the symbolic tissues of reality, which, in turn, lead towards the profound structure of the “text” of Lublin. A prominent motif of the argument is an analysis of photographs of the Gate taken by Józef Czechowicz and reflection on the “place of the place” of the Gate and that, which becomes disclosed in its “opening”.

Władysław Panas *The Eye of the Tzaddik*

A supplement of the essay *Brama* (The Gate) pertaining, first and foremost, to the semantic of the empty space left behind by the “Jewish town” in Lublin, and secondly, the meanings inscribed into the “text” of spatial structures (within the range of the organization of space and architecture), which in assorted ways “fill” the emptiness. The author analysed and interpreted the town’s tissue (in particular the empty site of the former t parish church and the space where years ago

the Seer of Lublin lived and worked), treating them as curious manifestations of non-existence and, at the same time, traces of the impact of radical evil. Those mutually permeating strata of meanings (topographic, symbolic, imaginary, and metaphysical) create a story emerging in an empty space – the trace of space (of silent emptiness), and fill it with the actual presence of “writing” and ensuing reading (a form of reading the world and a lesson of existence).

Paweł Próchniak *In the Eye of the Tzaddik (a Contribution to the Topology of a Palimpsest)*

An attempt at a description and interpretation of a semiotic structure created in the manner of a palimpsest by mutually permeating texts whose keystone is the person of the Seer of Lublin and the town of Lublin as such. The potential of the meaning of this palimpsest – focused predominantly on the essay: *Oko Cadyka* (The Eye of the Tzaddik) by Władysław Panas – is the prime object and canvas of reflections about Lublin, presented in the sketch and conceived as a semiotic continuum spanning from a concrete place in the town’s topography to areas indicated by the mystic intuitions of the Seer.

Elżbieta Wolicka *In Praise of Privacy (Comments on the Intimate Form of the NN Theatre)*

This sketch is an aspect-oriented presentation of *Wędrowki niebieskie* (Earthly Wanderings) – the first spectacle staged at Teatr NN (the NN Theatre), written and directed by Tomasz Pietrasiewicz in 1990. The author drew attention to the genetic connection between the theatrical matter of the production and the literary works, which create the textual

stratum. She also pointed out a striving, revealed in the spectacle, towards building on stage an “intimate form”. By referring to the tradition of the “poor theatre” and “private art”, this form is contrasted with the “spectacle” form of a theatre created “with the public in mind” (i.e. vying for success) and becomes a canvas of a theatrical event offering an opportunity for participating in “essential conversation”.

Elżbieta Wolicka *Inwokacja (a Spectacle at the NN Theatre)*
Inwokacja (Invocation) is the third spectacle staged at the NN Theatre (1992), discussed against the backdrop of earlier productions created and directed by Tomasz Pietrasiewicz. The author of the article indicated the essential part played by the textual stratum of the spectacle, but also considered and interpreted its visual side and auditory dimension connected with the presence of a “choir” and music (psalms by Jan Gomułka and religious songs by Waclaw z Szamotuł, all performed on stage). The sketch formulates a thesis about the crystallization in *Inwokacja* of an “intimate poetic”, so characteristic for the Pietrasiewicz theatre (and based on operating with “poor” measures), which produces an “intimate melopoeia” and not only steers the visual imagination of the spectator but also focuses his hearing on emotional “vibrations” that create values.

Jan P. Hudzik *Two Spectacles at the NN Theatre (Remarks on Wędrowki niebieskie and Ziemskie pokarmy)*

A presentation of two earliest spectacles shown by the NN Theatre – both written and directed by Tomasz Pietrasiewicz (1990 and 1991). The analyses indicate that the theatrical reality construed on stage is a form of an inner landscape, which discloses space “suffused with values” and, at the same time, poses fundamental questions about the nature of the world and human condition as well as the sources and meaning of art. Artistic introspection – whose figure is wandering – leads towards problems connected with the artist’s identity, relations between solitude and art, and the status of actual reality perceived through the prism of creativity envisaged as an act of inner freedom and a supreme form of existence. Seen from this viewpoint, the debut spectacle shown at the NN Theatre (*Wędrowki niebieskie*) is a study on artistic imagination. The next spectacle (*Ziemskie pokarmy*) comprises, first and foremost, reflections on the essence of “the theatrical”. In both cases we deal with a conviction that art – similarly to life – consists of endless wandering, a search for “the signs of meaning”.

Paweł Próchniak *City of Poetry: Locatio*
City of Poetry: Place of the Metaphor (Added Years Later)

Both sketches indicate assorted aspects of perceiving an actual place as a metaphor. In this particular case we are dealing with Lublin, together with its spatial configuration and history as well as all that, which creates the town’s potential, both as regards meaning and imagination. At the same time, the two texts depict the premises and ambitions of the “City of Poetry” project, since 2007 realized in Lublin by the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre.

Joanna Zętar *Grodzka Gate. Biography of a Place*

The author considered the history of Grodzka Gate in Lublin – from the very first mention of this building, which dates from the early fourteenth century, to the present day. An extensive historical panorama is supplemented by fragments of guidebooks to Lublin and witness accounts concerning the Gate during the pre-Second World War period. A description of the site’s history also takes into account the activity of the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre situated in the titular building.

Grzegorz Józefczuk *Intimate Contacts with the Absent*

A presentation of the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre and its founder and head: Tomasz Pietrasiewicz, portrayed against the wide historical-cultural background of Lublin, a town whose postwar identity up to the 1980s remained ideological and connected with the Polish Committee of National Liberation – the foundation myth of People’s Poland. This image gradually changed in favor of totally different narrations devised by cultural-academic elites and contesters originating from the alterative theatre. The creation of those transformations emphasized the town’s multi-cultural (i.a. Jewish) heritage, its current status of a “borderland”, the participation of Lublin in formulating free speech practices (i.a. an independent publishing movement), as well as the town’s myth-creating potential. The author indicated that the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre directed by Pietrasiewicz plays a pioneering and creative part in such metamorphoses as well as their documentation and interpretation.

Izabela Skórzyńska *There Is No Way Out... On the Memory Theatre at the NN Theatre*

This article is an in-depth presentation of the undertakings of Tomasz Pietrasiewicz and the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre involving “work with memory”. An extensive panorama of the assorted ventures pursued by the Centre (spanning from artistic to social) is depicted against a wide and well-identified background of questions associated with animating and sustaining memory. The author presented the crucial versions of the “memory theatre at the NN Theatre” (such as the *The Mystery of Memory*, *Listy do Henia* [Letters to Henio], or the *Memory Trail: Lublin. Pamięć Zagłady* [Lublin. Memory of the Holocaust]), arranged in chronological order and subsequently analysed and subjected to reinterpretation. In doing so she also treated their premises, inner structure, and impact as a problem, at the same time demonstrating that they can be perceived as a cohesive artistic undertaking (with a theatrical provenance) developing in time and comprising a form of, *primo*, assuming responsibility for “abandoned memory” and, *secondo*, its re-introduction into the actual and imaginary-symbolic space of Lublin.

Anna Ziębińska-Witek *Towards a Counter-Monument. The Commemoration of Lublin. Memory of the Holocaust*

A description of Tomasz Pietrasiewicz’s commemoration of the Lublin Umschlagplatz. The installation: *Nie/Pamięć Miejsca* (The Non/Memory of the Place), together with a

memory trail, completes and supplements earlier projects proposed by the NN Theatre, which in urban space create a strong symbolic structure supporting and reinforcing the difficult process of restoring the memory, for years ejected, of the Jewish inhabitants of Lublin. A community defines itself through monuments and its reaction towards the past. Commemorations – envisaged as visualizations of group memory – represent the reality of the past, discuss the latter within a social context as the social and individual experiences of contemporary authors, and, first and foremost, do not allow it to vanish from human awareness. The installation: *Nie/Pamięć Miejsca* additionally constitutes a special site, since it experiments with the form of the message and leads towards a self-aware and self-reflective counter-monument.

Anita Jarzyna, Katarzyna Kuczyńska-Koschany *Visiting the Crime Scene*

A multi-content interpretation of a poem by Piotr Mitzner: *Dom Słów* (House of Words), from the volume: *Polak Mały* (A Polish Child, 2016), dedicated to Tomasz Pietrasiewicz – founder and director of the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre. As interpreted by the authors of the article Mitzner’s poem fills a poetic gap in narrations about the activity of the Centre and its seats, in particular the more recent one – *Dom Słów* (House of Words, in Żmigród Street) and in a specific way – i.e. by resorting to poetic abbreviation – condenses the mission fulfilled by Lublin institutions involved in regaining memory about the town’s Jewish residents. Mitzner described a place where during the inter-war period the foundations of both cultures were reinforced both literally and metaphorically, and which was the site of print shops; today, the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre brings us closer to the history and arcana of the art of printing and the book as well as the history of an independent publishing movement in 1976–1989, topics on which the House of Words concentrates its diverse educational activity. The Warsaw-based poet wrote predominantly about the force of the word, capable of realigning a shattered world. The title of the sketch also refers to becoming re-acquainted with the site a catastrophe – the Holocaust of the Lublin Jews.

Radosław Bomba *Lublin 2.0. Animation of Digital Culture in the Activity of the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre*

The article concerns the functioning of the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre within digital culture. As a relatively young institution the Centre has in the course of its activity delineated new trends and strategies of the animation of culture by resorting to digital media. The author portrayed the numerous new-media projects conducted by the institution in question within the context of the prime transformations to which web and digital media have been subjected in recent years. Such transformations involve primarily the establishment of social networks and an unprecedented growth of participatory culture (known as “Culture 2.0”), but also the phenomenon of augmented reality and the post-media. A thus outlined backdrop of the “digital revolution” shows

distinctly the innovativeness and creativity of the initiatives and undertakings pursued by the Centre, exploring multi-aspect relations between digital technologies and culture.

Paweł Krysiak *Attacks Against the Gate*

A discussion and an analysis of activity motivated by hatred and aimed against Tomasz Pietrasiewicz and the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre, which he directs. Within this campaign both the seat of the Centre (a site commemorating the exterminated Jews of Lublin) and Pietrasiewicz’s flat became the target of attacks launched by anti-Semites. Initially, the investigative authorities downplayed the incidents, an attitude that resulted in an organized anti-Semitic poster campaign conducted across Lublin. The specific climate of consent accompanying those occurrences stirred the indignation of numerous NGOs (including Amnesty International) defending human rights, which demanded a determined reaction on part of the authorities. Years later, the perpetrators of the anti-Semitic campaign were ultimately apprehended and tried. The presented animosities directed against Pietrasiewicz and the Gate (as well as a reconstruction of the associated sequence of events and the accompanying atmosphere) suggest a thesis about the revival of fascism in Lublin and the silent acquiescence of many local residents.

Aleksander Jackowski *Lublin. The “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre*

This sketch discusses the most prominent and chronologically arranged stages in the activity of Tomasz Pietrasiewicz – both theatrical and the one conducted within the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre. An outlined history of those undertakings makes it possible to demonstrate the way in which successive versions of the Theatre – an outcome of the contesting tradition of “alternative art” – became, due to inner transformations, an institution whose dimension – not merely artistic but also social – created space in which “the call for memory” and tackling memory become an act of an “affirmation” of that, which demands to be salvaged in human reality despite the fact that it is unwanted and rejected. In this fashion, and without losing its edge, “contestation” turns against oblivion and contempt.

Henry Foy *The Lost Faces of Lublin*

An essay discussing the most significant accomplishments of Tomasz Pietrasiewicz concerning the memory of the annihilated Jewish community of pre-war Lublin. The author outlined an in-depth portrait of Pietrasiewicz as an artist who not only stood up for memory but also decided to wage a battle against the foundation of “dark utopia”, i.e. the Holocaust, which was not limited to a methodically conducted physical extermination but aimed at a total destruction of all traces of the annihilated Jews. The struggle proposed by Pietrasiewicz assumed the form of building a “light utopia”, i.e. an attempt at salvaging every trace of the existence of the exterminated residents of the “Jewish town” in Lublin.

Piotr Mitzner *In the Gate*

A subjective panorama of the work performed by Tomasz Pietrasiewicz and the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre directed by him. The author emphasized the fact that this activity was embedded in the freedom of speech (and recalled that Pietrasiewicz co-created the underground publishing movement of the 1980s, a fact that years later resulted in the establishment of Dom Słów [The House of Words]); attention is also drawn to the “theatrical” component of the ventures pursued by Pietrasiewicz (including those that have become part of the town’s very tissue, such as Latarnia Pamięci [Memory Lantern]); finally, P. Mitzner accentuated the importance of assorted “documentation” initiatives and their underlying respect for the past, especially the one threatened with oblivion. The poetic applied in the sketch (“memory flashes”) stresses the fact that the most significant domain of Pietrasiewicz’s activity is delineated by criss-crossing vectors of memory and oblivion, with creative imagination, which learns a lot from poetry, being the tool of his work.

Leora Tec *In the Centre*

The story of an encounter with the phenomenon of the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre. The author of the essay indicates – upon the examples of concrete acts and situations – such symptoms and aspects of the work involving memory, and conducted by the Centre, which evade analytical or systematisation interpretations. The process of accepting personal viewpoints and concentrating on the effects of a *sui generis* “participating observation” makes it feasible to take a look at the “Gate people” and their daily efforts, which, as the sketch shows, far surpass the duties of employees. At the same time, the presented essay is an introspective study of a single case, which demonstrates that *via* an encounter with the “Gate people” the author regained a significant fragment of her personal identity.

Grażyna Lutosławska *On the Borderline*

A sketch showing that the diverse and years-long activity pursued by Tomasz Pietrasiewicz and the “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre constitutes a multi-motif entity whose value lies not only in a concentric movement associated with the creation of an “Ark of Memory”, but also a centrifugal force of inspiration. The author recalled that it was the Centre, cooperating with Władysław Panas, that initiated the work of Polish intellectuals and representatives of the arts aimed at restoring the memory of Bruno Schulz to the town of Drohobycz; by creating instruments intended for dealing with the abandoned memory of the exterminated residents of the “Jewish town” in Lublin it initiated and inspired an actual work with memory, involving its existential, social, and artistic dimensions.

Krzysztof Janus *A Photographer from an Attic. A Collection of Glass Negatives Discovered in a House in 4 Market Square in Lublin (an Attempt at a Synthesis of the Findings)*

An assortment of findings – subsequently put into order – up to now made in connection with the discovery in Lublin

(2012) of a collection of almost 3 000 glass negatives by an unidentified author; the majority of the negatives, originating prior to the outbreak of the Second World War, portray the Jewish community in Lublin and the town’s environs. The author of the article discussed the circumstances of the discovery and the course of the conservation; he also analysed material found alongside the negatives, and indicated – with a great dose of probability – the author of the negatives. This is the first attempt at a synthesis of information gathered by different persons and institutions.

Maria Prussak *What Do the Autographs of Romantyczność Tell Us?*

Traditional textology treats the autographs of a given work as variants of the ultimate text published by a poet and distinguishes it from the larger entities in which they were sometimes written. As a rule, commentaries to the text do not draw attention to annotations in another handwriting. *Romantyczność* by Adam Mickiewicz – a literary and world outlook manifesto of the young generation – exists in two manuscript versions, one of which features distinct editorial conceptions recorded by the author’s associates from the Philomath Society. If one were to treat the manuscript differently, it would be possible to recognise that it is an example of joint work on a poem, which Mickiewicz subsequently published in another form in a debut collection.

Paweł Dybel *Poetic Games with Death. On the Poetry of Stanisław Czerniak*

In recent years collections of poetry by Stanisław Czerniak: *Nagie Że*, *Niagara* and *Iskra buntu* have made a distinct imprint against the backdrop of Polish contemporary poetry. Their author devised a specific tone of philosophical lyric poetry, which involves a poetic approach to assorted metaphysical questions. The presented essay discusses the manner in which classical philosophical *topoi* applied in the poems, i.a. thanks to the introduction of sophisticated games with words, gain a new meaning. At the same time, this is lyric poetry suffused with profound scepticism and irony, albeit one that does not shy from evoking humorous effects and wit. A particularly interesting and novel solution deals with the questions of aging and death, at times startling in their directness and biological literalness. Czerniak attempts to conduct various games with death while maintaining an ironic distance. In his essay P. Dybel endeavoured to identify and describe the different poetic forms of those “games” by proposing a personal interpretation of the examined lyric poetry.

Anna Bistróń *Golden Jerusalem? A Stroll in Search of Holiness*

This essay contains reflections from the borderland of several disciplines, with anthropology acting as their keystone. In the course of an imaginary “stroll” across Jerusalem the author tours prominent sites of the Holy City and discovers its assorted aspects associated with three monotheistic religions embroiled – in the name of the same God – in an endless clash, whose outcome is a departure from the very essence

of religion, i.e. the *sacrum*. The quintessence of the uniqueness of this town appears to be not so much its “holiness” as a metaphorical translatability of the phenomena taking place there into the condition of the contemporary world (control; conflict; the Debordian spectacle supplanting spirituality; an awareness of disintegration; superficiality; lack of cohesion, etc.). In the interpretation suggested by the author, while discovering the space of Jerusalem we experience it not so much *via* architectural allure but through various associations: predominantly Biblical but also – or perhaps primarily – connected with theories proposed by Rudolf Otto, Guy Debord, Michel Foucault, Michel de Certeau, Jan Assmann...

Gil Pasternak, Marta Ziętkiewicz *The Subversive Power of Private Photograph Collections. The Jews in Polish Collective Memory after the Fall of Communism*

In 1994 the Jewish-Polish Shalom Foundation announced a photographic contest whose intention was to reconstruct the social and cultural histories of Polish Jews who lived in the geographical region of Poland before, during and after the Second World War. For this purpose the Foundation invited contributions from the public. Its initiative emerged shortly after the 1989 collapse of the communist regime in Poland, and alongside other similar projects that reflected the desire of Poland's ethnic minorities to salvage their sociocultural histories – histories the communist government had virtually erased from the county's formal historiography. In a short period of time the Foundation received more than seven thousand annotated photographs in response to its public appeal, most of which emanated from domestic photographic collections. As scholars interrogating domestic photography do not often have access to empirical data about the practices it entails, in this article we consider the Foundation photographic collection as a resource preserving invaluable information about the diverse uses and perceptions of photography in the sociocultural sphere. Yet, whereas existing scholarly literature in the field of photography studies tends to frame domestic photography with reference to affectionate familial behaviors allegedly common in democratic states, we introduce the Foundation collection as a case study that sheds light on domestic photographs created and maintained in a sociocultural environment that did not see democracy before 1989. Analyzing and discussing the various ways in which the photographs' owners saw the photographs' relationships with the broader politically unstable reality that has enclosed their production and preservation, our study diversifies some of the meanings and functions current literature often associates with domestic photographic collections

Joanna Stacewicz-Podlipska *“There the Spirit of Volhynia Will Speak to Me?” The Political Setting of the Volhynian Fair Held in Równe in 1934*

The Fifth Volhynian Fair was organised in Równe in 1934, i.e. in conditions of a radicalisation of the prevailing social mood and a decline in support for the large-scale political project realised in Volhynia by voivode Henryk Józewski. The project,

known as the Volhynian experiment, assumed the possibility of retaining the specific social structure of Volhynia, within which the Ukrainian-Polish-Jewish *genius loci* of the region would be protected. This “trial programme” of sorts was to serve as a matrix for the Polish policy towards the national minorities. Its success was decisive for the future of a number of correlated activities, which foresaw within the so-called Promethean programme the exploitation and steering of pro-independence tendencies within the USSR for the sake of waging a struggle against international communism. In 1934, when the vitality and political forces of Józef Piłsudski, the patron and protector of Józewski, conspicuously deteriorated and the Volhynian experiment was becoming increasingly inconvenient for the Organisation of Ukrainian Nationalists, the voivode faced the threat of losing the mandate of both sides – Polish and Ukrainian. In this situation, the Fifth Volhynian Fair was turned into a representative platform resounding with praise for his policies and proving to be a powerful propaganda volley. Józewski was supported by an “art-decoration commission” composed of Teresa Roszkowska and Aleksander Jędrzejewski, who designed a setting that, according to their concept, accentuated the historical cohesion of the region. Thanks to words, gestures, and images, the Fifth Volhynian Fair was to become a performative structure transforming the socio-political reality of Volhynia according to a lucidly profiled vision of the Eastern Borderlands.

Patrycja Trzeszczyńska *Words at the End of the World: a Story about the Bieszczady Mts.*

A text about the phenomenon of the Bieszczady belles lettres, which emerged in the course of the past decade. These works comprise an affirmation of life in the Bieszczady Mts. seen through the personal perspective and experiences of the authors, who even when reaching for fictionalisation remain documentalists of the Bieszczady lifestyle and create an image of the region. An acquaintance with this prose, written both in the spirit of the imagery and myths about this distant part of Poland (i.a. the myth of a land of mellowness, the pioneer-cowboy myth, the myth of an uninhabited wilderness, the multicultural myth) and countering both approaches, demonstrates the operations involved in constructing the Bieszczady self-presentation and rendering indelible regional specificity in such a manner so that the reader rejects all associations with fiction. The author pondered on the status of the literary work as seen by an anthropologist and proposed reflecting on anthropological methods of analysing literature – the product of culture of interest to him. In doing so she advised approaching written narration perceived as cultural praxis and a form of activity. The Bieszczady example illustrates the purposes of the literary text, the way in which it assists the interpretation of the context and aids the cognitive process in those cases when we are particularly interested in self-presentation practices and narrations about the past, i.e. the way people portray themselves and what they want to say about themselves to others, not only to anthropologists.

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

◆ CULTURAL ANTHROPOLOGY ◆ ETHNOGRAPHY ◆ ART ◆

2017 rok LXXI nr 3 (318). Indeks 369403. ISSN 1230-6142.

INSTITUTE OF ART POLISH ACADEMY OF SCIENCES, SOCIETY LIBER PRO ARTE

Contents 3 2017

- PAWEŁ PRÓCHNIAK *In an Opening*
NN *Gate*
NN *You're in the Gate*
- WŁADYSŁAW PANAS *Gate*
WŁADYSŁAW PANAS *The Eye of the Tzaddik*
PAWEŁ PRÓCHNIAK *In the Eye of the Tzaddik (a Contribution to the Topology of a Palimpsest)*
NN *A Boy from Kamionka*
- ELŻBIETA WOLICKA *In Praise of Privacy (Comments on the Intimate Form of the NN Theatre)*
ELŻBIETA WOLICKA *Invocation (a Spectacle at the NN Theatre)*
JAN P. HUDZIK *Two Spectacles at the NN Theatre (Remarks on Wędrownki niebieskie and Ziemskie pokarmy)*
- PAWEŁ PRÓCHNIAK *City of Poetry: Locatio*
PAWEŁ PRÓCHNIAK *City of Poetry: Place of the Metaphor (Added Years Later)*
IWONA CHMIELEWSKA *As long as the sky doesn't cry*
- ABRAM ZYLBERBERG, JÓZEF CZECHOWICZ,
IWONA CHMIELEWSKA *Hay-making*
- ABRAM ZYLBERBERG JÓZEF CZECHOWICZ,
IWONA CHMIELEWSKA *Dancing Leaves Sing*
- ABRAM ZYLBERBERG JÓZEF CZECHOWICZ,
IWONA CHMIELEWSKA *Lullaby*
JACEK PODSIADŁO *Eyes of Eyes*
- JOANNA ZĘTAR GRODZKA *Gate. Biography of a Place*
GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Intimate Contacts with the Absent*
IZABELA SKÓRZYŃSKA *There Is No Way Out... On the Memory Theatre at the NN Theatre*
- ANNA ZIĘBIŃSKA-WITEK *Towards a Counter-Monument. The Commemoration of Lublin. Memory of the Holocaust*
- ANITA JARZYNA,
KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY *Visiting the Crime Scene*
RADOSŁAW BOMBA *Lublin 2.0. Animation of Digital Culture in the Activity of the "Grodzka Gate – NN Theatre" Centre*
PAWEŁ KRYSIAK *Attacks Against the Gate*

- ALEKSANDER JACKOWSKI *Lublin. The "Grodzka Gate – NN Theatre" Centre*
 ALFRED WIERZBICKI *In the Grodzka Gate*
 HENRY FOY *The Lost Faces of Lublin*
 PIOTR MITZNER *In the Gate*
 PIOTR MITZNER *House of Words*
 LEORA TEC *In the Centre*
 GRAŻYNA LUTOSŁAWSKA *On the Borderline*
 KAROL MALISZEWSKI *N.N.*
 KRZYSZTOF JANUS *A Photographer from an Attic. A Collection of Glass Negatives
 Discovered in a House in 4 Market Square in Lublin (an
 Attempt at a Synthesis of the Findings)*
 JULII HARTWIG *„Koleżanki” (Friends)*
- ***
- MARIA PRUSSAK *What Do the Autographs of Romantyczność Tell Us?*
 PAWEŁ DYBEL *Poetic Games with Death. On the Poetry of Stanisław Czerniak*
 ANNA BISTROŃ *Golden Jerusalem? A Stroll in Search of Holiness*
 GIL PASTERNAK, MARTA ZIĘTKIEWICZ *The Subversive Power of Private Photograph Collections. The
 Jews in Polish Collective Memory after the Fall of Communism*
 JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA *“There the Spirit of Volhynia Will Speak to Me?”. The Political
 Setting of the Volhynian Fair Held in Równe in 1934*
 PATRYCJA TRZESZCZYŃSKA *Words at the End of the World: a Story about the Bieszczady Mts.*

Nieopisane zdjęcia wewnątrz numeru:

na s. 82: Ulica Grodzka podczas II wojny światowej, ok. 1941, autor nieznan, (fotografia ze zbiorów prywatnych);

na s. 159: Fragment bazaru przy Bramie Grodzkiej w Lublinie, 1917/1918,
 Jan Kanty Gumowski, litografia barwna (ze zbiorów Joanny Zętar);

na s. 170: Elementy składu drukarskiego, 2014,
 fot. Marcin Butrym, (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”);

na s. 180: Fot. Joanna Zętar, (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”);

na s. 191: Widok z Bramy Grodzkiej na ulicę Zamkową, 1924,
 Jan Bulhak, pocztówka (z archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”);

na s. 193: Mural z wierszem Julii Hartwig „Koleżanki”
 (element Szlaku Pamięci „Lublin Pamięć Zagłady”), 2017, fot. J. Zętar.

Redakcja składa podziękowania za współpracę nad tym numerem „Kontekstów”
 zespołowi Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

www.teatrnn.pl

www.teatrnn.pl/wydawnictwo