

Mgr Monika Tarajko

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki, UMCS w Lublinie

ORCID 0009-0003-7184-3048

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” przykładem nowatorskiego podejścia do narracji muzealnej o historii Żydów w Polsce

To Brama Grodzka dała nam tę piękną podróż.
Bez niej nie wyruszylibyśmy w drogę¹

„Nie są to place, lecz puste miejsca po tym, co tam było, a czego nie ma i co jest w inny sposób”² – pisał Władysław Panas redefiniując w symboliczny sposób przestrzeń wokół Bramy Grodzkiej zlokalizowanej pomiędzy nieistniejącą już dziś w Lublinie dzielnicą żydowską, a niezachowanym także katolickim kościołem farnym. Wzniesiona w XIV w. na wysuniętym cyplu staromiejskiego wzgórza Brama Grodzka towarzyszyła dziejom lubelskich Żydów od początków ich osadnictwa na terenach wokół lubelskiego zamku. Usytuowana w linii murów miejskich, przez wieki wyznaczała granice codziennej egzystencji Żydów (mieszkających poza murami miasta) oraz chrześcijan (*intra muros*). Sama też w XIX w. była nazwana Bramą Żydowską³.

Dziś Brama Grodzka jest siedzibą Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” – samorządowej instytucji kultury działającej na rzecz ochrony dziedzictwa kulturowego i edukacji. Odwiedzającym udostępnia

¹ T. Pietrasiewicz, *Brama*, fragment tekstu umieszczonego w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” na początku zwiedzania ekspozycji.

² W. Panas, *Brama*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1996, nr 1/2, s. 15.

³ Por. m.in.: J.I. Kraszewski, *Obrazy z życia i podróży*, t. I, Wilno 1842, s. 83; „Kalendarz Lubelski na rok zwyczajny 1869”, wyd. W. Kossakowski, Lublin 1869; „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 211, s. 47.

wystawę poświęconą historii lubelskich Żydów, organizuje także szereg konferencji, seminariów, warsztatów i spotkań oraz upamiętnień w przestrzeni miasta. Jej wspomniane graniczne usytuowanie na styku dwóch kultur oraz ów rozdźwięk, dostrzeżony pomiędzy pustką po niemal zupełnie zniszczonej w wyniku II wojny światowej dzielnicy żydowskiej a zachowaną w znacznym stopniu w obrębie murów miejskich zabudową Lublina, stanowią fundament podejmowanych działań dokumentacyjnych, edukacyjnych i artystycznych. Ekspozycja muzealna w Bramie nie powstała od razu. Była narzędziem, a nie zamierzonym planem wystawienniczym. Początków działalności Ośrodka upatrywać więc należy bardziej w teatralnej wrażliwości artystycznej jej twórcy oraz w otoczeniu miejsca.

Wobec dziedzictwa i pustki

Przyjrzyjmy się więc jeszcze raz umieszczonym na wstępie słowom W. Panasa: wspomniane w nich place (puste miejsca) – nie są w istocie placami. Nigdy nie pełniły roli miejskiej przestrzeni, na której gromadziła się lokalna społeczność. Są zamiast tego niedostrzegalną w pierwszej chwili nieobecnością budynków, które je wypełniały. Nieobecnością, która jednocześnie nie jest tożsama z nieistnieniem i ma swoją kontynuację – w procesie pamięci. W przypadku dzielnicy żydowskiej – przestrzeń mówi o pustce, która pozostała po Żydach zgładzonych w czasie II wojny światowej, a w przypadku kościoła farnego – o historii miasta od jego legendarnych początków. Dostrzeżenie tych „pustek” nie jest oczywistością. Wymaga wrażliwości i dociekliwości, wychodzącej ponad to, co jedynie widzialne. Wymaga także podjęcia aktywności, by dotrzeć do historii i znaczenia tych miejsc.

Gdy dyrektor Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” – Tomasz Pietrasiewicz – pierwszy raz zjawił się w Bramie, była ona dla niego głównie miejscem użytkowym – budynkiem z salą możliwą do zaadaptowania na potrzeby teatru. 11 maja 1990 r., w chwili premiery pierwszego przedstawienia *Wędrówki Niebieskie*, Teatr był jeszcze przede wszystkim teatrem. W 1992 r. obrał za swoją stałą siedzibę Bramę Grodzką. W 1998 r. przekształcił się w instytucję – Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, który wykorzystując doświadczenia sceniczne rozwija szeroką działalność popularyzującą historię miasta. Ośrodek

skoncentrował się nie tyle na materialnym dziedzictwie, ale przede wszystkim na opowieści i próbie rekonstrukcji przeszłości. Refleksja na temat początków tej działalności przyszła później: „Po jakimś czasie, mając już za sobą dziesiątki zrealizowanych przedsięwzięć, zrozumiałem, że podstawowym tematem dla Ośrodka powinno stać się to, co jest obok nas, w zasięgu ręki – czyli pustka po mieście żydowskim, którą widać z okien Bramy”⁴ – pisał Pietrasiewicz.

Z pierwotnej działalności teatralnej i impresaryjnej, związanej z prezentacjami dokonań innych artystów, punkt ciężkości przeniósł się na tworzenie własnego autorskiego programu edukacyjnego. Artyści-aktorzy powoli stawali się animatorami. Pierwotnie wiodącym tematem zainteresowań Ośrodka była wielokulturowość. Szybko jednak główną osią narracji stała się historia żydowskiego Lublina: „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 Bramy”⁵.

Ośrodek rozpoczął gromadzenie wspomnień mieszkańców Lublina. Rodzącą się emocjonalną więź z miejscem wspierała koncepcja W. Panasa akcentująca kontynuację istnienia zburzonych budynków w nowej formie – rekonstrukcji ich znaczeń w procesie pamięci. Zainaugurowany został program „Pamięć – Miejsce – Obecność”. Ze świadectw i historii domów wywiedziona została wielowątkowa opowieść o nieistniejącym mieście żydowskim. Opowieść autentyczna,

⁴ T. Pietrasiewicz, *Subiektywna historia Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, Lublin 2 II 2009, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/subiektywna-historia-osrodka-brama-grodzka-teatr-nn/> (dostęp: 11.10.2024).

⁵ T. Pietrasiewicz, *Odkrywanie miejsca – materialne i duchowe dziedzictwo kulturowe w działaniach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN» w Lublinie”, [w:] „Renowacje i Zabytki” 2011, nr 39 (3), s. 129.*

także dzięki bezpośredniemu powiązaniu z Bramą – znajdującą się w jej centrum. We współpracy z mieszkańcami, którzy odpowiadając na zaproszenie licznie przekazali fotografie, druki ulotne, wycinki z gazet i własne historie, w 1997 r. otwarta została w Ośrodku pierwsza, czasowa jeszcze wystawa – „Wielka Księga Miasta”. Stanowiła ona zgodnie z opisem „rodzaj zielnika z życiorysami, rodzinnymi fotografiami domów, ludzi, ulic, mieszkań, poetyckimi opisami Miasta, legendami [...] opowieść o życiu mieszkańców, opowieść o mieście”⁶. Wypracowana wtedy formuła gromadzenia, łączenia, wzajemnego reinterpretowania i upowszechniania pozyskiwanych zewsząd wrywkowych informacji o przeszłości miasta (m.in. archiwalnych dokumentów, fotografii, planów, map, rysunków, historii mówionych i relacji odnalezionych w literaturze wspomnieniowej), kontynuowana jest do dziś, m.in. w przestrzeni internetowej.

Lublin w tej opowieści jawi się jako wielowarstwowy palimpsest lub Corbozowskie terytorium⁷, w którym pozostawione ślady kolejnych epok następują po sobie i przeplatają się stopniowo z teraźniejszością, która je nieustannie modyfikuje⁸. Ponowne odczytywanie i uzupełnianie historii jest regułą pracy Ośrodka. Świadectwa, w formie nagrań audio lub wideo, wykorzystywane są też w programach edukacyjnych Bramy. Tego rodzaju podejście odchodzi od tradycyjnego modelu muzeum, w którym dominuje narracja oparta na eksponatach, na rzecz bardziej żywej i intymnej opowieści, budowanej wokół ludzkich losów i doświadczeń.

⁶ Wystawa „Wielka Księga Miasta. Lublin w Fotografii do 1939 roku”, [w:] *Kalendarium Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, www.kalendarium.teatrnn.pl (dostęp: 11 X 2024).

⁷ W literalnym znaczeniu *palimpsest* oznacza rękopis zapisany w starożytności lub w średniowieczu na wcześniej już użytym pergaminie, z którego usunięto poprzedni tekst, nie całkiem go jednak zakrywając. W ujęciu metaforycznym *palimpsest* odnosi się do polisemicznej konstrukcji tekstu, por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 368.

⁸ Koncepcja obszaru (terytorium) jako palimpsestu opracowana została w latach osiemdziesiątych XX w. przez szwajcarskiego teoretyka urbanistyki André Corboza, por. André Corboz, *Le territoire comme palimpseste* [Krajobraz jako palimpsest], [w:] „Diogenes” 1983, nr 121, s. 14–35; E. Raszeja, M. Szczepańska, A. Gałęcka-Drozda, E. de Mezer, A. Wilkaniec, *Ochrona i kształtowanie krajobrazu kulturowego w zintegrowanym planowaniu rozwoju*, Poznań 2022, s. 34–35.

Język opowieści i odpowiedzialność

Budowanie opowieści o Mieście Żydowskim jest szczególnie wrażliwe i trudne, bo miejsca te naznaczone są traumą Zagłady. Definiuje je „zerwanie ciągłości między przeszłością a teraźniejszością; [dramatyczność związana z tym, że] nie nastąpił w nich „dalszy ciąg” historii, lecz doszło do [gwałtownego] przerywania jej biegu”⁹. W obliczu „przerwanego” dziedzictwa konieczne jest znalezienie środków wyrazu, które z jednej strony z szacunkiem oddadzą historię miejsc, a z drugiej, będą jej powiernikiem. „Bardzo długo czułem całkowitą bezradność w znalezieniu odpowiedniej formy artystycznej do zmierzenia się z tą wielką, pustą przestrzenią po mieście żydowskim”¹⁰ – pisał T. Pietrasiewicz włączając się w dyskurs dotyczący możliwości wypowiedzi artystycznej po Szoah. Za Czesławem Miłoszem ujmuje to w kategoriach powinności wobec następnych pokoleń: „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 [...] środki artystyczne do naszej dyspozycji wyczerpują się jeden po drugim [...] oglądając się wstecz na nasze stulecie, stoimy wobec rzeczywistości nienazwanej, tak że młode pokolenia już nie dowiedzą się, jak to naprawdę było.”¹¹. Jednak wbrew pesymizmowi i niemożności „dowiedzenia się, jak to naprawdę było” Pietrasiewicz nie ustaje w próbach redefiniowania swojego języka teatru stosowanego wobec dziedzictwa. Ma głębokie przekonanie, że światu wciąż potrzebni są wielcy społecznicy z ich romantycznym marzeniem o wyższych wartościach. Budując emocjonalną więź z miejscem i jego historią, buduje jednocześnie poczucie odpowiedzialności za nie, tworząc fundament, na którym możliwe jest myślenie o przyszłości.

⁹ J. Nazimek, *Pamięć o Zagładzie a zmiany we współczesnej kulturze historycznej. Warsztat diabła Jáchyma Topola*, [w:] *Świadczenia pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Białystok 2017, s. 322.

¹⁰ T. Pietrasiewicz, *Kręgi Pamięci – Zagłada*, [w:] *Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990–2010. Artystyczne a animatorskie działania w przestrzeni miasta związane z pamięcią*, Lublin 2010, s. 8.

¹¹ Cz. Miłosz, *Przemówienie z okazji przyznania doktoratu honoris causa na rzymskim Uniwersytecie La Sapienza w roku 1992*, [za:] „Gazeta Wyborcza” 28 VI 2001.

Korzystając z jak najprostszych scenograficznych środków wyrazu tworzy przestrzeń dla opowieści snutej przez narratora – świadka, bądź powiernika świadectwa¹². W przestrzeni Bramy dominuje czerń, ukryte w szuflach głośniki i wizjery oraz proste magazynowe szafy wypełnione zgromadzonymi przez lata wydrukami historii. W sferze ruchu scenicznego posługuje się symbolem, gestem, mantrycznym powtórzeniem, rytuałem i misterium – jako formami uwznioślającymi codzienne, powszednie zachowania poprzez nadanie im szczególnej intencji i uważności. Nie zapomina o dźwiękach, rekonstruuąc odgłosy przedwojennej dzielnicy żydowskiej czy symboliczny szum wiatru znad Mauzoleum Zagłady. Stosowany w wielu działaniach „zwrot ku przeszłości jest aktem nostalgicznym w wielu wymiarach: nie tylko estetycznym, ale i – co ważniejsze – etycznym czy egzystencjalnym”¹³. Ma siłę poruszania emocji i przemieniania nie tylko odbiorcy, ale również opowiadającego.

W sferze słów pierwszeństwo ma świadectwo. Budowany niemal od początku w Ośrodku Program Historii Mówionej scharakteryzować można poprzez trzy etapy: „Pierwszy wiązał się z ocalaniem – poprzez mechaniczne utrwalanie – opowieści świadków; drugi – odnosił się do włączania zgromadzonych świadectw w zasoby współczesnej kultury pamięci poprzez konstruowanie nowych narracji o przeszłości; trzeci – łączył się z realizacją projektów, w których wspomnienia świadków stanowiły materię performatywnych realizacji o charakterze animacyjnym. Zakresy działań podejmowanych w obrębie tych trzech obszarów nakładają się na siebie, służąc dawaniu opowieściom świadków „nowego” życia, odtwarzaniu i odzyskiwaniu fragmentarycznej, pozbawionej ciągłości narracji o polsko-żydowskiej przeszłości miasta oraz budowaniu przestrzeni dla

¹² W literaturze stosuje się pojęcie świadka zastępczego. W ujęciu Marty Kubiszyn są to „w tym przypadku osoby, dla których okres międzywojenny i okupacja nie są częścią własnej biografii, zaś Holokaust nie jest elementem historii ich rodziny, dostrzegają one jednakże – na mocy empatii i emocjonalnego zaangażowania – potrzebę ocalania pamięci o losach żydowskich mieszkańców dawnego Lublina”; por. M. Kubiszyn, *Dzielenie się pamięcią – (re-)konstruowanie narracji – świadkowie zastępczy: oral history w projektach na rzecz upamiętniania lubelskich Żydów*, [w:] „Pedagogika Społeczna” 2018, r. XVIII, nr 2 (68), s. 209.

¹³ M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s.10.

pracy edukacyjnej ukierunkowanej na konstruowanie nowej wspólnoty pamięci¹⁴.

Pietrasiewicz ma świadomość, że „to, co i jak pamiętamy, co przekazujemy i co buduje obraz Zagłady w pamięci zbiorowej, w przeważającym stopniu zależne jest od wyboru tego, co z przeszłych wydarzeń uzyska reprezentację, co przekształcimy, zignorujemy, zatuszujemy lub wymyślimy na nowo”¹⁵. Wystarcza mu prawdopodobieństwo zdarzeń, bo wie, że siłą opowieści jest przede wszystkim jej temat. Powołuje się przy tym na odpowiedzialność za pamięć o nieistniejącym mieście żydowskim oraz nieustannie weryfikowane pytanie: „Jaką formę uczestnictwa w działaniach na rzecz pamięci możemy zaproponować [...] żeby spotkanie z tamtymi dramatycznymi zdarzeniami było [...] ważnym i głębokim przeżyciem?”¹⁶. Stale redefiniuje też i rekontekstualizuje postrzeganie działalności samej Bramy, przymierzając do niej różne metafory, np. „Arki Pamięci” związanej z ocalaniem znajdujących się w jej wnętrzu tysiące zdjęć, dokumentów i historii z unicestwionego świata, czy „Ochronki” gromadzącej najmniejsze, opuszczone przez wszystkich, „osierocone” losy ludzkie. Posługuje się symbolami – „Czarnej kotary” zasłaniającej „nie wypowiedziane”, „Strażnika-kreta” z wiersza Miłosza¹⁷ czy „Latarni Pamięci” starającej się oświetlić zdarzenia z przeszłości, by lepiej je zobaczyć i zrozumieć. Traktuje Bramę jako „laboratorium pamięci” zakładające szukanie, eksperymentowanie i tworzenie nowego interdyscyplinarnego programu, powstającego na przecięciu działalności dokumentacyjnej, edukacyjnej, naukowej, muzealniczej, artystycznej i animatorskiej.

Oddalanie się w czasie, zanik pamięci zbiorowej oraz stopniowe odchodzenie świadków i ocalonych, zgodnie z diagnozą Magdaleny

¹⁴ M. Kubiszyn, *Dzielenie się pamięcią – (re-)konstruowanie narracji – świadkowie zastępczy: oral history w projektach na rzecz upamiętniania lubelskich Żydów*, [w:] „Pedagogika Społeczna” 2018, r. XVIII, nr 2 (68), s. 212.

¹⁵ Por. A. H. Rosenfeld, *Kres Holokaustu*, tłum. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Kraków 2013, s. 34–35.

¹⁶ Fragment niepublikowanego tekstu opracowanego w 2014 roku na potrzeby aplikacji do konkursu „Die Lebendigste Erinnerungstadt” („Najbardziej Żyjące Życiem Miasto Pamięci”).

¹⁷ Cz. Miłosz, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1985, s. 133–134.

Saryusz-Wolskiej, „stanowi ogromny ciężar dla młodych pokoleń, które muszą uporać się z zachowaniem pamięci o Zagładzie oraz z brzemieniem odpowiedzialności – nie za samą Zagładę, lecz odpowiedzialności na przyszłość”¹⁸. Strategia Ośrodka od początku nastawiona była w tym kontekście na utrwalanie i upowszechnianie poruszających wyobrażeń i opartych na wartościach opowieści oraz na gromadzeniu zasobów (historii mówionych, ikonografii), które stanowić będą dla przyszłych pokoleń swoiste repozytorium wiedzy o mieście. Poprzez działania edukacyjne i teatralne Brama stara się wpływać na wyobraźnię odbiorców, uwrażliwiać ich i uczyć, jak „opowiadać o «nie-swoich» korzeniach oraz traktować dziedzictwo tego miejsca nie tylko jako przeciwieństwo swoje/nieswoje, ale jako wspólne dziedzictwo będące sumą zastanego krajobrazu oraz pamięci indywidualnej i zbiorowej”¹⁹. Ośrodek stara się także inspirować do własnych poszukiwań, zaangażowania i zadawania pytań, zgodnie z myślą Georgesa Didi-Hubermana, że „miejsce takie jak to wymaga od zwiedzającego, aby zastanowił się w którymś momencie nad własnym aktem patrzenia”²⁰.

Teatralizacja przestrzeni

Otwarta w 1999 r. w Ośrodku wystawa „Portret Miejsca” rozpoczęła proces teatralizacji przestrzeni Bramy Grodzkiej. Jak pisał dyrektor Tomasz Pietrasiewicz „nie chodziło o jej zmienianie, ale o wtopienie się w nią, o wpisanie w ten przestrzenny układ swojej wizji. [...] 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

¹⁸ M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 11.

¹⁹ R. Traba, „To był przecież tylko film!” *Trzy obrazy konfliktów i dialogów pamięci*, [w:] *Pamięć. Rejestry i terytoria*, red. P. Orłowska, Kraków 2013, s. 13.

²⁰ G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013, s. 31–32 (słowa wypowiedziane w kontekście wizyty w Auschwitz-Birkenau).

wystawie – to nieistniejące miasto miało „zmartwychwstać”²¹. Wąskie korytarze i wnęki wypełniła instalacja artystyczna nawiązująca do idei zaczerpniętej ze *Stu lat samotności* Gabriela Garcii Marqueza – historii miasteczka, którego mieszkańcy zaczęli właśnie tracić pamięć. W powieści, żeby zatrzymać proces zapominania, zbudowano specjalną maszynę pamięci – rodzaj obrotowego słownika, mechanizmu uruchamianego przy pomocy korby – umożliwiającego codzienne powtarzanie wiadomości nabytych w ciągu życia i przesuwanie przed oczami pojęć najbardziej w życiu potrzebnych²². Zbudowana w Ośrodku podobna „Maszyna Pamięci” ma postać wyposażonej w głośniki i wizjery długiej, drewnianej skrzyni, zawieszanej na ścianach wzdłuż korytarzy i pomieszczeń Bramy. Dzięki wmontowanym w nią pokrętkom i włącznikom umożliwia aktywne przeglądanie fotoplastykonów, odsłuchiwanie lub wertowanie zebranych wspomnień. Machina utrwała pamięć zatrzymaną w dokumentach, dźwiękach i fotografiach. Gest widza – włączanie, zagłądanie, kręcenie korbą – ma formę i siłę rozpoczynania procesu – nie pamięci, a pamiętania. Na wystawie znajdują się też wielkoformatowe zdjęcia i plany Lublina, a naprzeciw jednego z okien – lustro, rodzaj „nieruchomego oka” odbijającego i „wciągającego” do Bramy obraz pustych przestrzeni po dawnej dzielnicy żydowskiej. Zwieńczeniem ekspozycji jest makietka miasta żydowskiego z rekonstrukcją ponad 800 budynków, po raz pierwszy tak obrazowo ilustrująca, jak wyglądał Lublin przed wojną²³.

Od chwili otwarcia wystawy Ośrodek odwiedzać zaczęły grupy młodzieży żydowskiej z Izraela. Prezentacja makiety i oprowadzanie stały się dla Bramy nową formą komunikacji, umożliwiającą jednocześnie przekazywanie gromadzonej wiedzy i dyskusję o polsko-żydowskiej pamięci. W działania Ośrodka włączyli się także potomkowie lubelskich Żydów, przywożący rodzinne historie i odkrywający swoje osobiste związki z miastem. Wystawa nie jest i nigdy nie miała być jedynie estetycznym zbiorem obiektów do oglądania.

²¹ M. Skrzypek, *Przypadek zamierzony* (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem), [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318), s. 42.

²² Por. *Maszyna pamięci Teatru NN*, [w:] *Leksykon Bramy Grodzkiej*, <https://teatrnn.pl/obgtnn-leksykon/maszyna-pamieci-teatru-nn/> (dostęp: 11 X 2024).

²³ 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”.

Jest raczej indywidualnym i przemieniającym sposób patrzenia odbiorcy przeżyciem, początkiem drogi do odkrywania ważnej a zapomnianej historii Lublina złożonej z tysięcy historii jej pojedynczych mieszkańców. By posłużyć się słowami Pawła Próchniaka: „Pamięć zawsze biegnie po ścieżkach skojarzeń, 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”. „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»”²⁴.

Instalacje z wystawy „Portret Miejsca” funkcjonują w Ośrodku do dziś. W kolejnych latach nabudowane zostały na nich kolejne wystawy – „Lublin. Pamięć Miejsca”, „Pamięć Zagłady”, „Lublin. 43 tysięcy”, tworząc odpowiadający miastu wzór palimpsestu. Nawiązując do słów W. Panasa, Brama nieustannie się redefiniuje, rozwija nowe wątki narracji, jest w ciągłym ruchu i dyskusji: „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 [...]. Ruch. To nie jest miejsce symbolizujące stabilność. Tu się wszystko kanalizuje – jest jednocześnie wejściem i wyjściem”²⁵. Toczące się w Bramie na co dzień procesy – te wewnętrzne (pozyskiwania i gromadzenia dokumentów przeszłości) i zewnętrzne (związane z upowszechnianiem i „wyłuskiwaniem” z ogromu informacji losów ludzi, przedmiotów i miejsc) – tworzą z biegiem lat coraz większą, wielowątkową opowieść o mieście na wzór *Encyklopedii Umarłych* Danilo Kiša²⁶. Niestabilność stanowi w niej system wewnętrznych drgań – decyduje o elastyczności i otwartości na nowe zasoby i formy ekspresji. Późniejsza integracja – teatru,

²⁴ P. Próchniak, *W prześwicie*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318), s. 4.

²⁵ P. Król, S. J. Żurek, *Potrzeba pamięci* (rozmowa z Władysławem Panasem), [w:] „Scriptores” 2008, nr 33, t. 1, s. 158.

²⁶ Por. D. Kiš, *Encyklopedia Umarłych*, tłum. Danuta Cirlić-Straszyńska i Christos Arvanitidis, Warszawa 1991.

historii mówionych, multimediiów, ekspozycji i publikacji – umożliwia wieloaspektowe zobrazowanie przeszłości, ale też tworzy przestrzeń dla refleksji nad historią, pamięcią i tożsamością.

Od 2010 roku, jako element wystawy przetworzonej z „Portretu Miasta” w „Lublin. Pamięć Miejsca” – przestrzeń Bramy wypełniają regały z teczkami i segregatorami. Nawiązują one do stylistyki wnętrza archiwum i są dążeniem do ukonkretnienia pracy z pamięcią oraz próbą opisu totalnego – opowiadającego (ulica po ulicy) o każdym domu z lubelskiego miasta żydowskiego. Jak zauważa Marta Kubiszyn, jedną z cech „postpamięciowych realizacji Ośrodka jest operowanie językiem dokumentu, ujętego w poetycką formę nawiązującą do scenografii teatralnej, jednakże pozbawioną patosu czy nadmiernej estetyzacji. [...] materiały archiwalne traktowane są nie tyle jako źródła odnoszące się do faktów historycznych, ile raczej jako ślady dawnej obecności konkretnych osób czy wydarzeń, których wartość wykracza poza walor czysto «dokumentujący». [...] [mimo, że] nie tworzą spójnej historycznie i dziejowo «reprezentatywnej» całości, to jednak poprzez swoistą «akumulację» przekraczają one wyłącznie jednostkowy i subiektywny wymiar”²⁷. Czytane łącznie – dają więc wyobrażenie przedwojennego miasta jako całości, ale jednocześnie stanowią niewyczerpany zbiór indywidualnych historii poszczególnych ludzi i miejsc, wciąż niekompletnych, możliwych do uzupełniania. Dzięki swej „niedomkniętej” i „teatralnej” formie, historie te silnie oddziałują na wyobraźnię i prowokują do dalszych poszukiwań. Pozwalają na przekraczanie ograniczeń tradycyjnych muzeów, gdzie ekspozycja i eksponaty są jedynie biernie oglądane – tu dają możliwość interaktywnego uczestnictwa w odkrywaniu ich losów.

„Ważnym elementem wystawy są przedmioty: tablica z nazwą ulicy Szerokiej, szyld sklepu kolonialnego z ulicy Cyruliczej, fragment macewy z okolic Lublina, framuga ze śladem po mezuzie z kamienicy przy ulicy Olejnej 7, skany szklanych negatywów znalezione w kamienicy przy Rynku 4. Są to przedmioty ślady – semiofory, jak pisze Krzysztof Pomian. Z punktu widzenia dziedzictwa kulturowego to tylko zabytki drugiej kategorii. Skrupulatnie gromadzone

²⁷ M. Kubiszyn, *(Re-)konstruowanie narracji – działanie w przestrzeni publicznej – edukacja. Postpamięć Zagłady lubelskich Żydów: studium przypadku*, [w:] „Politeja” 2020, vol. 17, nr 65 (2), s. 49–50.

i pielęgnowane są elementem narracji na wystawie, gdyż każdy z nich ma swoją dramatyczną biografię – biografię rzeczy.”²⁸. Obiekty te są więc pewnego rodzaju wezwaniem do opowiedzenia, czyli przekazania, powierzenia i utrwalenia historii – do wykonania gestu pamięci, opartego na obowiązku pamiętania.

Formą pracy w otwartej przestrzeni miasta są także Misteria Pamięci pozwalające odbiorcom (w tym młodzieży) na udział w swoistych rytuałach, których celem jest bezpośrednie uczestnictwo, „zaangażowanie” w akcie pamięci dotyczącym społeczności żydowskiej Lublina. Pierwszym zorganizowanym w 2000 r. Misterium była „Jedna Ziemia – Dwie Świątynie” podejmująca próbę opowiedzenia dramatyczności czasu Zagłady z perspektywy Ocalałych i Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Kolejne, jak np. „Misterium Światła i Ciemności” (bazujące na odczytywaniu nazwisk z getta i symbolicznym wygaszeniu światła w dzielnicy żydowskiej), „Listy do getta”, „Dzień Pięciu Modlitw”, „Listy do Henia” czy „Ochronka” (obejmujące marsze pamięci i performatywne wydarzenia w przestrzeni miasta) związane są z upamiętnianiem żydowskich ofiar wojny. Misteria mają charakter podniosły, niemal, ale nie sakralny, a ich genezą są teatralne korzenie Ośrodka. Odbývają się często przy okazji ważnych rocznic i wykorzystują pierwotne, ponadczasowe symbole: ziemi, gliny, światła, słowa, imion. Ich performatywność podkreślana jest także przez obecność i opowieść świadków historii²⁹. T. Pietrasiewicz traktuje je jako procesy symboliczne: „W pewnym momencie zrozumiałem, że wiele działań, które podejmujemy w Bramie, to akty symboliczne. Choćby nagrywanie relacji. [...] jest to też dosłowny i symboliczny akt spotkania, o głębokim, etycznym wymiarze, akt przekazania pamięci [...]. Na tym rozpoznaniu zbudowałem misteria,

²⁸ J. Zętar, *Miejsce – Obecność – Pamięć. Praca z pamięcią o żydowskim Lublinie na przykładzie wybranych działań Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN*, [w:] *Przeszłość – Przyszłość. Modele obchodzenia się z trudną przeszłością w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku. Publikacja pokonferencyjna (wybór tekstów)*, red. G. Schiller, Gliwice-Opole 2016, s. 83–88.

²⁹ Por. J. Zętar, *Miejsce – Obecność – Pamięć. Praca z pamięcią o żydowskim Lublinie na przykładzie wybranych działań Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN*, [w:] *Przeszłość – Przyszłość. Modele obchodzenia się z trudną przeszłością w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku. Publikacja pokonferencyjna (wybór tekstów)*, red. G. Schiller, Gliwice-Opole 2016, s. 88.

[...] powstał rodzaj spektaklu otwartego dla publiczności. Ale było to też misterium powierzania i ocalania pamięci”³⁰.

Ocalić pamięć

Dramatyczność losów Żydów podczas Holokaustu jest nie do wypowiedzenia, stąd może pamiętanie jest takim ciężarem. Jednak, jak podkreśla P. Próchniak „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”³¹. W przypadku historii żydowskiej, jest to szczególnie ważne, bowiem grupa tych, którzy mogliby zamiast nas pamiętać jest nieliczna. Do przywracania ofiarom Zagłady imion, twarzy oraz ich własnych (nawet strzępków) historii, wzywa też jedna z Ocalonych Ida Gliksztejn: „Przytaczam nazwiska pomordowanych, bo może to jedyny nagrobek dla nich, bo nie został nikt z ich rodziny, który by opłakał ich przedwczesną śmierć”³². Wskazuje tym gestem na potrzebę odpowiedzialności za kształt pamięci, na troskę i szacunek dla tych, którzy stracili życie. Na apel ten swą działalnością odpowiada Ośrodek. Mimo bezsilności wobec nieodwracalności losu, nie ignoruje gorzkiego ciernia niesprawiedliwości. Jak pisał Jan Błoński w słynnym eseju *Biedni Polacy patrzą na getto*: „[Krew] domaga się pamięci, modlitwy, sprawiedliwości. [...] 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. [...] nie możemy zachowywać się tak, jakby [te]go nie było... [...] Skażenie, zbezczeszczenie polskiej ziemi miało miejsce i dalej ciąży na nas obowiązek oczyszczenia. [...] sprowadza się już tylko do jednego: do obowiązku zobaczenia naszej przeszłości w prawdzie.”³³.

³⁰ P. Próchniak, *Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318), s. 60.

³¹ P. Próchniak, *W prześwicie*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318), s. 4.

³² I. Gliksztejn-Jarkoni, *Wzorcowe Ghetto (Musterghetto) w cieniu Majdanka*, Kfar Chasidim, Israel, 25 VI 1966, Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku,teczka VII/o-18 (VI-237), sygn.. III K 230/66, s. 37.

³³ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na Getto*, [w:] tegoż, *Między literaturą a światem*, red. J. Jarzębski, Kraków 2002, s. 230, 240.

Zgodnie z ideą Aleidy Assmann „miejsce traumatyczne nawiązuje do przeszłości, która nie chce minąć, nie nabiera dystansu ani nie pozwala się objąć pozytywną interpretacją”³⁴. Pustka po mieście żydowskim w Lublinie, nawet wypełniona historią i opowieściami, dalej pozostaje pustką. Niemożność zmienienia historii nie zwalnia jednak z obowiązku wzięcia za nią odpowiedzialności, która, w rozumieniu Bramy, ma charakter osobisty, podobnie jak każdy akt pamięci. T. Pietrasiewicz wspomina: „czytając wspomnienia ocalałych z Zagłady, zacząłem zwracać uwagę na [...] te, które mają charakter niewyraźnych śladów tego, że ktoś tu żył. [...] Nie pada nazwisko, nie ma nawet imienia. Jest tylko wzmianka o jakiejś osobie, o jakimś zdarzeniu z nią związanym. Tylko tyle. [...] Odruchowo wynotowywałem te wzmianki [...] Wtedy też zrozumiałem, że instynktownie, [...] zacząłem dokonywać symbolicznego aktu przywracania pamięci o tych, których skazano na nieistnienie, na nieobecność w naszej pamięci.”³⁵. Kluczowe w tym akcie jest osobiste zaangażowanie, zauważenie i poświęcenie uwagi drugiemu człowiekowi. Pamięć ma więc tu wymiar głęboko etyczny i humanistyczny. Jest możliwa do wykonania przez każdego i ze względu na wartości ogólnoludzkie – powinna być praktykowana.

Osobiste podejście do aktu pamiętania legło też u podstaw nieustannego misterium, które zainicjowano w Bramie Grodzkiej w 2015 r. Jak podkreśla T. Pietrasiewicz: „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 okruszków czyjegoś istnienia, jest przeciwstawieniem się tej mrocznej utopii, jest budowaniem utopii wyrastającej z wiary, że możemy ocalić pamięć o tych, których zamordowano.”³⁶. Misterium „Lublin. 43 tysiące” odnosi się do liczby Żydów mieszkających w Lublinie przed II wojną światową. Jego celem jest szukanie informacji

³⁴ A. Assmann, *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie*, przeł. J. Górny, [w:] *też*, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 174.

³⁵ P. Próchniak, *Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318), s. 57–58.

³⁶ Tamże, s. 58.

i przywrócenie imion, nazwisk i fragmentów indywidualnych historii wszystkich tych osób. W przestrzeni Bramy Grodzkiej ustawiono symboliczne 43 tysiące teczek. Część z nich jest pusta i wciąż czeka na swą opowieść: „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 wyrывa coś ciemności, coś oświeśla. Tak pomyślane misterium nigdy nie dobiegnie końca, w jakimś sensie jest rozpisane na wieczność. Ludzie, którzy w nim uczestniczą, są nie tylko w Lublinie, są w wielu miejscach na świecie, więc przestrzenią tego działania jest cały świat.”³⁷

Działalność Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” ma więc charakter czynny, procesualny, w opozycji do jednokrotnego ustawienia pomnika i składania kwiatów u jego stóp. Jest zbiorem indywidualnych, symbolicznych gestów pamięci oraz efektem żmudnej pracy dokumentacyjnej. Jest przywracaniem podmiotowości tym, którzy zginęli i próbą wyobrażenia sobie miasta z tysiącami żyjących w nim ludzi, z ich dynamiką i siecią relacji. A osadzona w Bramie, pomiędzy „dzielnicą pustki” a przestrzenią współczesnego życia ma długoterminową misję i jest autentyczna w swej opowieści o miejscu.

Pracując w Ośrodku od 2016 r., a wcześniej współpracując z nim przez kolejne pięć lat, mam możliwość bezpośredniego obserwowania rozwijającego się tu procesu pamięci, a jednocześnie wglądu w intencje, leżące u podstaw kolejnych działań dokumentacyjnych, edukacyjnych i upamiętniających. Z pewnością nie jestem w stanie ocenić oddziaływania tych praktyk, choć bazując na frekwencji odwiedzających, wpisach z Księgi gości oraz wielości krajowych i międzynarodowych nagród otrzymywanych przez Ośrodek i jego dyrektora, mogę wnosić, że osiągają one zamierzone cele. Z pewnością wizja Bramy Grodzkiej ma charakter autorski i jest wynikiem doświadczeń teatralnych jej twórcy. Podłoże teatralne jest jednym z głównych czynników odróżniających działalność Bramy od innych placówek muzealnych, poświęconych historii Żydów w Polsce. Wywiedziona z teatru scenograficzność i symboliczność ekspozycji, koncentracja na opowieściach

³⁷ Tamże, s. 60.

i organizacji misterii, podobnie jak odsłanianie kulis codziennej pracy sprawiają, że wizyta w Ośrodku ma bardziej wymiar osobistego spotkania i doświadczenia, a nie regularnego zwiedzania. W kontekście innych lokalnych placówek muzealnych, Ośrodek uzupełnia treści prezentowane w Muzeum Historii Miasta Lublina, które bazuje głównie na eksponatach i sygnalizuje jedynie przedwojenną obecność Żydów w mieście. Brama Grodzka nie zajmuje się za to kwestią religijności żydowskiej (np. kultywowaniem czy odtwarzaniem świąt) pozostawiając ją w gestii lubelskiego oddziału Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie, ani prezentacją w formie wystaw twórczości żydowskich artystów wizualnych, co może być przedmiotem zainteresowania Muzeum Narodowego. Nie opowiada też w szczególności o funkcjonowaniu lubelskiego obozu koncentracyjnego, będącego przedmiotem ekspozycji w Państwowym Muzeum na Majdanku. Zamiast jednorazowych festiwali, przez cały rok organizuje spotkania tematyczne, upamiętnienia, spektakle, warsztaty i spacer edukacyjny. Wykorzystując narzędzia cyfrowe (archiwa on-line, interaktywne mapy i bazy danych) zapewnia stały dostęp do wiedzy i historii i kultury żydowskiego Lublina. W porównaniu do muzeów, które często stawiają na zbiory i statyczne ekspozycje, Ośrodek oferuje doświadczenia, które mają na celu nie tylko edukację, ale także głębsze zaangażowanie emocjonalne i społeczne.

Bibliografia

Materiały źródłowe

- „Kalendarz Lubelski na rok zwyczajny 1869”, wyd. Władysław Kossakowski, Lublin 1869.
- Kraszewski J. I., *Obrazy z życia i podróży*, t. I, Wilno 1842.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 211.

Opracowania zwarte i artykuły

- Assmann A., *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie*, tłum. J. Górny, [w:] tejże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Błoński J., *Biedni Polacy patrzą na Getto*, [w:] tegoż, *Między literaturą a światem*, red. J. Jarzębski, Kraków 2002.
- Corboz A., *Le territoire comme palimpseste* [Krajobraz jako palimpsest], [w:] „Diogenes” 1983, nr 121, s. 14–35.
- Didi-Huberman G., *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013.
- Gliksztejn-Jarkoni I., *Wzorcowe Ghetto (Musterghetto) w cieniu Majdanka*, Kfar Chasidim, Israel, 25 VI 1966, Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku,teczka VII/0–18 (VI–237), sygn. III K 230/66.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.
- Kiś D., *Encyklopedia Umarłych*, tłum. Danuta Cirlić-Straszyńska i Christos Arvanitidis, Warszawa 1991.
- Król P., Żurek S. J., *Potrzeba pamięci* (rozmowa z Władysławem Panasem), [w:] „Scriptores” 2008, nr 33, t. 1.
- Kubiszyn M., *(Re-)konstruowanie narracji – działanie w przestrzeni publicznej – edukacja. Postpamięć Zagłady lubelskich Żydów: studium przypadku*, [w:] „Politeja” 2020, vol. 17 nr 65 (2), s. 39–54.
- Kubiszyn M., *Dzielenie się pamięcią – (re-)konstruowanie narracji – świadkowie zastępczy: oral history w projektach na rzecz upamiętniania lubelskich Żydów*, [w:] „Pedagogika Społeczna” 2018, R. XVIII, nr 2 (68), s. 207–228.
- Miłosz Cz., *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków-Wrocław 1985, s. 133–134.
- Miłosz Cz., *Przemówienie z okazji przyznania doktoratu honoris causa na rzymskim Uniwersytecie La Sapienza w roku 1992*, [za:] „Gazeta Wyborcza” 28 VI 2001.
- Nazimek J., *Pamięć o Zagładzie a zmiany we współczesnej kulturze historycznej*. Warsztat diabła Jáchyma Topola, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu*

- źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj), red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domura, Białystok 2017, s. 317–336.
- Panas W., *Brama*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 1/2, 1996, s. 14–17.
 - Pietrasiewicz T., *Kręgi Pamięci – Zagłada*, [w:] Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990–2010. Artystyczne a animatorskie działania w przestrzeni miasta związane z pamięcią, Lublin 2010.
 - Pietrasiewicz T., *Odkrywanie miejsca – materialne i duchowe dziedzictwo kulturowe w działaniach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN» w Lublinie*”, „Renowacje i zabytki” 2011, nr 39 (3), s. 120–135.
 - Próchniak P., *Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318), s. 56–63.
 - Próchniak P., *W prześwicie*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318).
 - Raszeja E., Szczepańska M., Gałęcka-Drozda A., de Mezer E., Wilkaniec A., *Ochrona i kształtowanie krajobrazu kulturowego w zintegrowanym planowaniu rozwoju*, Poznań 2022.
 - Rewerenda M., *Wytwarzanie archiwum \$1000 Anny Baumgart*, [w:] „Naracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 271–282.
 - Rosenfeld A. H., *Kres Holokaustu*, tłum. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Kraków 2013.
 - Saryusz-Wolska M., *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
 - Skrzypek Marcin, *Przypadek zamierzony (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3 (318), s. 37–51.
 - Traba R., *„To był przecież tylko film!” Trzy obrazy konfliktów i dialogów pamięci*, [w:] *Pamięć. Rejestry i terytoria*, red. P. Orłowska, Kraków 2013, s. 9–15.
 - Zętar J., *Miejsce – Obecność – Pamięć. Praca z pamięcią o żydowskim Lublinie na przykładzie wybranych działań Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN*, [w:] *Przeszłość – Przyszłości. Modele obchodzenia się z trudną przeszłością w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku. Publikacja pokonferencyjna (wybór tekstów)*, red. Gerhard Schiller, Gliwice-Opole 2016, s. 83–88.

Netografia

- *Maszyna pamięci Teatru NN*, [w:] *Leksykon Bramy Grodzkiej*, <https://teatrnn.pl/obgtnn-leksykon/maszyna-pamieci-teatru-nn/> (dostęp: 11 X 2024).

- Pietrasiewicz Tomasz, *Subiektywna historia Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, [w:] *Kalendarium Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, www.kalendarium.teatrnn.pl, Lublin 2 II 2009 (dostęp: 11 X 2024).
- Wystawa *„Wielka Księga Miasta. Lublin w Fotografii do 1939 roku”*, [w:] *Kalendarium Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, www.kalendarium.teatrnn.pl (dostęp: 11 X 2024).

Abstrakt

Artykuł podejmuje zagadnienie specyfiki form pracy lubelskiego Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w kontekście upamiętniania i popularyzowania wiedzy o historii społeczności żydowskiej miasta. Odtwarzając proces powstawania i przekształcania prezentowanej w Ośrodku wystawy, autorka podkreśla rolę pustki, która pozostała po Żydach zgładzonych w czasie II wojny światowej i analizuje wpływ doświadczeń teatralnych twórcy Ośrodka na dobór i kształt stosowanych narracji o przeszłości. Omawia imperatyw przywracania podmiotowości tym, którzy zginęli oraz analizuje etyczny i symboliczny charakter procesów upamiętniania. Uwzględnia rolę misterium pamięci i znaczenie gromadzenia świadectw (historii mówionych, ikonografii) tworzących trwałe repozytorium wiedzy o mieście.

Słowa kluczowe: Teatr NN, Brama Grodzka, Żydzi w Lublinie, praca z pamięcią

Summary

The article addresses the issue of the specific forms of work realized in Lublin's "Grodzka Gate-NN Theater" Center in the field of commemorating and popularizing knowledge about the history of the city's Jewish community. By reconstructing the process of creating and transforming the exhibition presented at the Center, the author highlights the role of the void left by the Jews who were exterminated during World War II and analyzes the impact of the founder's theatrical experiences on the selection and shape of narratives about the past. The imperative of restoring the subjectivity of those who perished is discussed, along with an analysis of the ethical and symbolic nature of commemoration processes. It considers the role of memory mysteries and the importance of collecting testimonies (oral histories, iconography) that form a permanent repository of knowledge about the city.

Keywords: Teatr NN, Brama Grodzka, Jewish Lublin, memory work