



Kaja Kurczuk
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

**„TWARZE NIEISTNIEJĄCEGO MIASTA”
– PAMIĘĆ OBRAZU Z LUBLINEM W TLE**

**„Faces of the non-existent town”
– memories of images with Lublin in the background**

„Лица города, которого нет” – память картины на фоне Люблина

Słowa kluczowe: „Twarze nieistniejącego miasta”, szklane negatywy, fotografia tradycyjna, fotografia dokumentalna, ikonografia, film dokumentalny, film ikonograficzny, Lublin, społeczność żydowska, okres międzywojenny, pamięć obrazu, flâneur, wielokulturowość, Władysław Panas, Marianne Hirsch, Stefan Kielsznia, Edward Hartwig, Walter Benjamin, Natasza Ziółkowska-Kurczuk, Brama Grodzka-Teatr NN

Key words: “Faces of the non-existent town”, glass-plate negatives, traditional photography, documentary photography, iconography, documentary film, iconographic film, Lublin, Jewish community, interwar period, memories of the images, flâneur, multiculturalism, Władysław Panas, Marianne Hirsch, Stefan Kielsznia, Edward Hartwig, Walter Benjamin, Natasza Ziółkowska-Kurczuk, Grodzka Gate-NN Theatre Centre

Ключевые слова: „Лица города, которого нет”, стеклянные негативы, традиционная фотография, документальная фотография, иконография, документальный фильм, иконографический фильм, Люблин, еврейская среда, межвоенное время, память картины, фланер, многокультурность, Владыслав Панас, Марьянне Хирш, Стефан Келшня, Эдвард Хартвиг, Вальтер Беньямин, Наташа Зюлковска-Курчук, Брама Гродска-Театр NN

Spacerując po lubelskim Starym Mieście trudno nie zatrzymać wzroku na twarzach – wielkoformatowych wydrukach portretów mieszkańców Lublina umieszczonych w oknach kamienic. To inicjatywa, która była próbą upublicznienia niezwykłego odkrycia na strychu kamienicy Rynek 4 – odnalezienia kolekcji szklanych negatywów, zatytułowanej „Twarze nieistniejącego miasta”, na których „zapisła się” codzienność świata przed rokiem 1939. W przedwojennym Lublinie żyło 120 tysięcy mieszkańców, z czego około 45 tysięcy stanowili Żydzi, w większości wymordowani przez Niemców w czasie wojny. Na bazie tych informacji i materiału, jakim są szklane płyty, powstał krótkometrażowy film Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk o tym samym tytule.

Ta niezwykła historia (i jej magnetyzujący bohaterowie) była na tyle poruszająca, że stała się tematem mojej pracy licencjackiej, a w dalszej części również tego artykułu. Dodatkowym argumentem była możliwość obserwacji pracy na planie filmu oraz dokumentacja fotograficzna, którą wykonałam. Problem, który mnie

zainteresował, dotyczy możliwości przywracania pamięci kulturowej w filmie dokumentalnym. A zatem próby przywrócenia utraconego świata, jego obyczajowości i tradycji.

Przedmiotem badań jest zagadnienie pamięci, stanowiącej pośrednictwo między dwoma światami – Lublinem przed i powojennym – czasem i przestrzenią tych dwóch rzeczywistości, które się wzajemnie przenikają. Tragedia drugiej wojny światowej odcisnęła trwały ślad w świadomości przyszłych pokoleń zaszczipiając w „spadkobiercach” zbiorową traumę. Jest to efekt postpamięci, opisywany przez Marianne Hirsch, której koncepcję tutaj przywołuję. Ta „odziedziczona” pamięć staje się przedmiotem specyficznego wizualnego medium, jakim jest film ikonograficzny, a także fotografia, dla których właśnie stanowi nieodłączny element. Christian Boltanski w jednym z wywiadów powiedział: „Moja praca nie jest o Holokauście, ona jest po Holokauście”¹. Parafrazując: Mój artykuł nie jest o Holokauście, on jest przed Holokaustem.

Już sama etymologiczna struktura terminu „dokumentalność” kryje w sobie ciekawe relacje. Z „doku-mentalności” wyłania się: „mentalność”, a więc „umysł swoisty” (późnołacińskie – *mentalis*), czyli charakterystyczny sposób myślenia i odnoszenia się do rzeczywistości. Dokument dostaje od widza większy „kredyt zaufania” niż fabuła. Z założenia bowiem dokumentuje, a więc zapisuje. Trzeba uświadomić sobie, że dokumentalność to nie sposób, to zdolność.

Marianne Hirsch, zajmująca się badaniami nad rolą pamięci zbiorowej w konstruowaniu tożsamości, porusza problem „postpamięci”. Jak pisze Agata Sierbińska: „Jej koncepcja jest w istocie modelem szczególnej relacji z przeszłością, u podstaw której leży niezgoda na ostateczne zamknięcie czasu”². Postpamięć zawiera w sobie pewną nieoczywistość: jest formą pamięci, będąc zarazem jej zaprzeczeniem. Nie ma bowiem swojego źródła w „pamiętaniu”. „(...) Między nią samą a jej przedmiotem nie pośredniczy wspomnienie, lecz zaangażowanie i kreacja wyobraźni”. Zawdzięcza zatem swoje istnienie nie reminiscencji, lecz archiwum historycznemu³. Jawi się jako rodzaj pośredniej ewokacji. Wobec tego, termin ten opisuje tzw. pamięć odziedziczoną, w pewnym sensie fałszywą – bo nie będącą obiektem bezpośredniego doświadczenia. Mimo tego, zdarzenia te na tyle zostają zaszczipione w świadomości kolejnych pokoleń, że są odczuwane przez jego przedstawicieli jako własne. Obraz zdaje się istnieć jako „hologram”, który fascynuje w swej nieuchwytności. Staje się zjawiskiem fatalnym, wprowadza dysonans, kryje w sobie pierwiastek tanatyczny.

A jednak stara fotografia może istnieć również poza kontekstem, poza kompetencjami kulturowymi odbiorcy. Na tym polega siła obrazu. Fotografia posługuje się własnym językiem, przy czym jest to język elastyczny, który na pewnych płaszczyznach może odczytać każdy. W fotografii analogowej „mówi” już sama jej powłoka, istotny jest sam proces powstawania obrazów. W starej fotografii widać „szwy”. Cała autentyczność fotografii tradycyjnej opiera się na formie, ujawnia się w samym procesie tworzenia – od naświetlania, przez wywoływanie, po retusz. Tak rozumiane fotograficzne obrazy zyskują miano relikwii, ikon, „które w prawosławnych kościołach całuje się, nie patrząc na nie, przez szybkę”⁴.

¹ A. Sierbińska, *Konstrukcje pamięci: „postpamięć” Marianne Hirsch, postpamięć Christiana Boltanskiego*, w: *Śmierć obrazu*, „Konteksty” R. 64, 2010, nr 1 (288), s. 46.

² Tamże, s. 42.

³ Tamże.

⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008, s. 161.

Fotografia występuje jako antropologiczne narzędzie poznania kultury, zapis socjologiczny. Dokumentacja fotograficzna życia społecznego „mówi” więcej niż werbalny opis naukowy. Pokazuje człowieka wprost, detalicznie, niczego mu nie ujmuje. Najczęściej to właśnie w niuansach zawarta jest prawda o ludziach i ich kulturze. Drobne akcenty, bez których żaden język (również obrazu) nie może istnieć, barthowskie *punctum* wydobywają tę prawdę na światło dzienne. Gesty, spojrzenia, przedmioty pozornie niezauważalne – wszystkie tworzą konteksty budujące znaczenie obrazu w kulturze. Stają się samoistną narracją, fotograficznym notatnikiem, zawierającym funkcję poznawczą i identyfikującą. „Poprzez naznaczenie czymś, zdjęcie nie jest już »jakiekolwiek«. To coś powoduje olśnienie (a fait tilt), wywołuje we mnie mały wstrząs, satori, przejście pustki”⁵.

Odnajdywane po latach fotografie zyskują wymiar kulturowy. Są śladem życia ludów i społeczności, ich kultury i obyczajów. Ale nie tylko – te fotografie pokazują także twórców, ich stosunek do świata i ówczesne kanony myślenia. Są zapisem ideowych preferencji autorów. Dlatego tak istotna jest archeologia fotografii, czyli odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, źródeł zastanych. „Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturo-twórczych na dzisiejsze”⁶. Nieznane prowokuje do próby wtajemniczenia, odnalezienia ukrytego. „Ta pulsacja stanowi istotę wielu badań archeologicznych a rytm przypomina oddech lub uderzenie serca. Jest też celem archeologii fotografii poszukiwanie świadków dawnych wydarzeń! Takim świadkiem w fotografii jest światło (...). Negatyw stanowi więc ślad »tamtego« światła i jest autentycznym świadkiem minionych wydarzeń”⁷. Fotografia przyznania się zatem do odsłonięcia tajemnicy przeszłości.

„Wykopaliska”, które stanowią przedmiot badań, oddziałują na losy społeczeństwa i poszczególnych jednostek. „Uwolnione” obrazy szukają swojego terytorium stając się substytutami pamięci. „Wydarzenia, niczym ludzie, nie chcą umierać bez śladu; po zniszczeniu zmieniają się w papier i gromadzą po najróżniejszych archiwach. Chcą trwać”⁸. Można zatem powiedzieć, że archeologia fotografii to „życie po życiu” obrazów.

Widzenie jest metamorfozą, nie mechanizmem. Jest procesem, a nie jest czymś statycznym. Zatem widzenie „ożywia” nieruchome fotografie. Poddaje je procesowi postrzegania i poznania. Fotografia jest odbiciem fizycznej obecności, zapisanym ułamkiem życia. Światłoczuła materia przechowuje zatajone informacje. Widz-archeolog staje zatem przed zakodowanym obrazem. Analizuje znalezione materiały i odsłania kolejne warstwy przeszłości. Zaczyna się archeologiczny proces, studium „transparentnych” obrazów. Następuje ewokacja.

Niezwykle ważne jest źródło pochodzenia analizowanych odkryć. Trzeba pamiętać, że fotografia jest zakorzeniona w miejscu, z którego się wywodzi. Przedmioty i miejsca są silnie powiązane, nie mogą „mówić” osobno. To przestrzenie zależne od siebie, ukazujące brakujący element „układanki”.

W starych przedmiotach zapisana jest pamięć o przeszłości. Najważniejsze, żeby umiejętnie ją przekazać. Fotografia ma tę zdolność. To doskonałe narzędzie ocalania pamięci i przechowywania prawdy o świecie. Wydobyte znaleziska to źró-

⁵ S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 81.

⁶ J. Lewczyński, *Fotografie*, [dostęp: 18 X 2016], <<http://www.galeriaaff.infocentrum.com/lewc.html>>.

⁷ Tamże.

⁸ R. Kalicki, *Dziennik nieobyczajny*, Warszawa 2008, s. 25.

dła imaginacji przeszłości nacechowane znakami czasu. Każda taka fotografia staje się cennym dokumentem – aktem życia każdej ze sportretowanych osób. To archeologia obrazów i przedmiotów. Na podstawie fotograficznych odkryć, odbywa się konstruowanie pamięci obrazu.

W połowie dziewiętnastego wieku Olivier H. Holmes określił fotografię jako lustro obdarzone pamięcią (mirror with a memory). Wierzono, że „postaci utrwalone na dagerotypach mogły nawet widzieć”⁹. Podobizna najpierw zostaje zdjęta, a potem wywołana. Proces wywoływania w fotograficznej ciemni staje się zatem wywoływaniem przeszłości, wywoływaniem duchów. Bo „dagerotypy i fotografie zatrzymywały i utrwały wyglądy, »zastępując« niejako pamięć. Stawały się konkretyzacjami zmaterializowanych ułamków czasoprzestrzeni, które pozostawały z nami »na zawsze«”¹⁰. Jak osobiste przedmioty, zyskujące miano pamiątek, wskrzeszające obraz zmarłych. Percepcja fotograficznych obrazów wiąże się zatem z wkraczaniem w sferę spirytualistyczną, przekroczeniem powłoki doczesnej. Fotografia istniejąc poza czasem, staje się sposobem na nieśmiertelność. Antropolog kulturowy i folklorysta Roch Sulima zauważa, że „fotografia zastępowała osoby, stała się substytucją przedstawionej postaci, była równoważna ludzkiemu bytowi, bywała nazywana cieniem osoby”¹¹.

Przedstawienie człowieka na fotografii staje się więc zjawiskiem zawieszonym pomiędzy *sacrum* a *profanum*. Obrazy-fotografie są świadectwem prawdy i historii, ale kryje się w nich również coś mi(s)tycznego – tajemnica twarzy. Aparat fotograficzny obnaża. Wraz z duszą „zdejmuje” tajemnicę, zdradza. Z drugiej strony to przecież medium, które mistyfikuje, nakłada maski. Kreacyjne przedstawianie tworzy obraz nierzeczywisty, a jednak obecny i żywy.

Fotografia jest skutecznym zabójcą czasu. W pewien sposób unieważnia go, hibernując rzeczywistość. Wszystko ujęte w fotograficznym zapisie staje się wieczne, co pozwala na istnienie poza czasem, „na zawsze”. Ale siła czasu jest również niszcząca. Pamięć, tak jak stare fotografie poddane działaniu światła, blakną i z czasem zanikają. Archeologia obrazów ulega zatem diachroniczności. Tworzą się historie oparte na domysłach. Czas odznacza się na fotografii jak na skamielinach, jak w szczątkach zachowanych w bursztynie. Te ślady stają się powidokiem istnień, żywą skamieniałością, „żywym znieruchomieniem”. „Data jest częścią zdjęcia – nie dlatego, że zaznacza styl, ale dlatego, że każe unieść oczy i myśleć o życiu, śmierci, nieodwołalnym wygasaniu pokoleń”¹². Jest „pieczętką” czasu, która nadaje fotografii szczególnie znaczenie, budzi szacunek. Odnajdywane w ukrytych miejscach fotografie wywołują w znalazcy poczucie wtajemniczenia, swoistą inicjację. Istotne jest, aby takie odkrycia przekazywać w dobre ręce. Szacunek dla materiału historyczno-kulturowego, jakim jest fotografia, wciąż jest bardzo mały. Stare zdjęcia zazwyczaj wyrzucane są na śmietnik. Cytując Barthesa: „Nowoczesne społeczeństwo wyrzekło się pomnika”¹³, można by dodać – kulturowego, na który składają się przecież przedmioty-relikty i zdjęcia-ikony – pamięć zbiorowa.

Społeczność żydowska pojawiła się na ziemiach polskich ponad tysiąc lat temu, bo w XI w. Polska przez stulecia była przyjaźnie nastawiona wobec Żydów, co przejawiało się w tolerancji, gościnności i pomyślnej koniunkturze. Dlatego też

⁹ Tamże, s. 104.

¹⁰ Tamże, s. 9.

¹¹ Tamże, s. 104.

¹² R. Barthes, dz. cyt., s. 148.

¹³ Tamże, s. 166.

nazywano ją *Paradisus Judeorum* – Rajem dla Żydów. Sytuacja ludności żydowskiej pogorszyła się dopiero podczas zaborów w drugiej połowie XVII w. Jednak pomimo narastającego antysemityzmu, Rzeczpospolita Polska znów stała się miejscem rozkwitu społeczności żydowskiej, która aktywnie działała w obszarze polityki, kultury i sztuki. Dzisiaj tego świata już nie ma. „Większość z nielicznych ocalonych z Holokaustu Żydów (około 180–240 tysięcy) wyemigrowała z PRL do Izraela, USA lub Ameryki Południowej”¹⁴. Wieloletnia obecność równoległego świata wygasła, pozostawiając ślad na zachowanych fotografiach.

Aleksandra Garlicka w *Zaginionym świecie Żydów polskich* pisze: „Obrazy malarskie są zawsze transformacją wrażeń lub pamięci – fotografie są na ogół niepodważalnym dokumentem. Zagłada ludności żydowskiej na ziemiach polskich pochłonęła także żydowskie zakłady fotograficzne. Wraz z ludźmi ginęły fotografie. Ale nie wszystkie. (...) W 1977 r., w Nowym Jorku wydany został album *Image Before My Eyes, a Photographic History of Jewish Life in Poland 1864–1939*, co można tłumaczyć jako wizerunek życia żydowskiego w Polsce w latach między powstaniem styczniowym, a wybuchem II wojny światowej na podstawie fotografii”¹⁵.

Mogłoby się wydawać, że takie odkrycia nie mają prawa się już zdarzyć, a jednak – po latach, na strychu jednej z lubelskich kamienic miało miejsce odkrycie niezwykle – ponad dwa tysiące twarzy, jak widma, powróciło do (meta)fizycznej przestrzeni miasta. Kolekcja 2744 szklanych negatywów, odkrytych przez przypadek w kamienicy Rynek 4, stanowi wartość tożsamościową miasta oraz jego ówczesnych i obecnych mieszkańców.

W maju 2008 r. podczas prac remontowych Krzysztof Janus – prowadzący nadzór budowlany, dokonał wstępnego zabezpieczenia, oczyszczenia i uporządkowania negatywów. Owinięte w gazety zapakował w pudełka z recepturą, jak wywoływać te płyty. W 2012 r. właściciele kamienicy przekazali znalezisko w depozyt na 10 lat Ośrodkowi „Brama Grodzka – Teatr NN”, który zajmuje się gromadzeniem i ochroną dziedzictwa kulturowego Lublina i Lubelszczyzny¹⁶.

Joanna Zętar – pracownik Ośrodka, wspomina: „Okoliczności znalezienia kolekcji są bardzo niezwykle, ponieważ prawdopodobnie przez około 70 lat pozostawały one w swoistym uśpieniu, schowane na poddaszu. W trakcie prac remontowych jakie były prowadzone, robotnicy coś odkryli. Nie wiedząc, z czym mają do czynienia, wezwali osobę, która zajmowała się nadzorem. Okazało się, że jest to coś bardzo niezwykle – szklane płyty, na których zostały utrwalone ludzkie twarze”¹⁷.

Zbiór stanowi ewenement na światową skalę. Jest to szczegółowe świadectwo życia mieszkańców polsko-żydowskiego Lublina w okresie międzywojennym. To jeden z tych momentów, kiedy „przypadek” zaczyna odbiegać od przypadkowości, przestaje być trafem, zdaje się być „celowym” zdarzeniem. Zwłaszcza, gdy uświadomimy

¹⁴ Zob. *Zanim przyszła Zagłada. Codzienne życie polskich Żydów przed 1938 r.*, [dostęp: 29 XI 2016], < <http://izraelczyk.pl/index.php/israel-photos/photo-collections/archival-photos/1399-2404>>.

¹⁵ A. Garlicka, *Zaginiony świat Żydów polskich*, „Fotografia” 1983, nr 4 (30), s. 10.

¹⁶ Zdjęcia wykorzystane w artykule pochodzą z kolekcji szklanych negatywów odnalezioną w 2010 r. w Lublinie, w kamienicy przy Rynku 4. Odnalezienie negatywów zdjęć miało miejsce podczas remontu budynku. W 2012 r. kolekcja została przekazana w depozyt Ośrodkowi „Brama Grodzka – Teatr NN”. Obecnie przy Rynku 4 właściciele kamienicy prowadzą restaurację „Trybunalska”.

¹⁷ Wypowiedź w reportażu pt. *Twarze nieistniejącego miasta*, produkcja i dystrybucja: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” oraz Telewizyjna Agencja Producentcka Alter Ego, Lublin 2014 (płyta DVD).

kie puste miejsce, które dla tamtejszej ludności było centrum. Gdzie rodzili się, żyli, umierali, handlowali, wzbogacali i biednieli²². To przestrzenie puste (meta)fizycznie. „Mistycy, poeci, artyści widzą, że to puste miejsce nie jest tak do końca pustym miejscem. Gdzieś w powietrzu są powidoki, jakieś odbite, zatarte obrazy²³ – pisał Panas. „Przestrzeń lubelska mówi. To przestrzeń wypełnionych miejsc i przestrzeń miejsc pustych²⁴. Przy czym te puste zdają się mówić więcej. „Tak się złożyło – i to jest przestrzeni lubelskiej właściwość podstawowa, że właśnie miejsca centralne o największej nośności semantycznej i semiotycznej są dzisiaj puste²⁵. To ubóstwo terytorialne jest również ubóstwem kulturowym i duchowym. Przestrzeń terytorialna przekształca się w przestrzeń symboliczną. To w nich można usłyszeć echo przeszłości, odnaleźć ślady utraconej tożsamości historycznej miejsc. Warto zatem zagłębić się w tę „archeologię pamięci”, przysłuchać się lubelskiej przestrzeni, dostrzec znaki, wczytać się w język miasta, aby nie umknął gdzieś między wierszami „panasowski *genius loci*”.

Władysław Panas w swojej mitologii Lublina odwołuje się do koncepcji miasta-księgi Waltera Benjamina, który odniósł ją do Lizbony. Panas stawia tym samym Lublin w szeregu najważniejszych miast Europy obok Lizbony właśnie, Paryża i Pragi. Wędruje po nim jak „benjaminowski” flâneur, wsłuchując się w metaforyczną przestrzeń miasta, błędząc intuicyjnie po alegorycznym labiryncie.

„Lublin jest księgą” – pisał Panas, a „studiowanie tej księgi jest czynnością duchową, bo wypełnioną: uwagą, skupieniem i słuchaniem, rozmyślaniem – co mówi. Kto mówi. Studiowanie tej księgi jest też pielgrzymowaniem. Od świątyni do świątyni. Od trójkąta do trójkąta. Od jednego miejsca pustego do drugiego miejsca pustego...”²⁶. Panas tę księgę porównuje do palimpsestu – słowo raz napisane, mimo że usunięte, wciąż istnieje, „prześwituje” przez „warstwy” czasu i przestrzeni. To rękopis, testament „pisany stygnącą dłonią”.

Można zatem powiedzieć, że jesteśmy uczestnikami i świadkami zbiorowej amnezji. A jak pisał Panas: „Bez pamięci nie ma kultury! Bez pamięci, czyli bez obcowania. To jest właśnie pamięć egzystencjalna. Pamięć o kimś, o czymś, o kimś w związku z czymś! Przecież to jest takie ludzkie... Pamięć uruchamia wszystkie czasy: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość²⁷. Jest więc nośnikiem czasu, wehikułem, który ożywia i tworzy wielogłosową opowieść.

Zniszczenie dzielnicy żydowskiej spowodowało powstanie wielkiej wyrwy w organizmie miejskim. „Minęło kilkadziesiąt lat i ten nowy, powojenny Lublin zapomniał o tamtym polsko-żydowskim mieście, o tym, że na wielkich, pustych placach wokół lubelskiego Zamku stało kiedyś miasto z ulicami, domami, synagogami²⁸. Dziś te przestrzenie „nie odnajdują swoich miejsc”. „Gdzie jest miejsce tego miejsca?” – pyta Panas. Po obiektach takich, jak świątynie, cmentarze czy domy znikły wszelkie ślady. Gdzie są miejsca tych miejsc? Wyjście poza faktografię umożliwia podniesienie Lublina na inny poziom imaginacyjny, pozwala przekroczyć to, co

²² W. Panas, *Lublin jest księgą*, „Scriptores” 2008, nr 33, s. 148, [dostęp: 18 X 2016], <<http://bc.pollub.pl/Content/252/s33.pdf>>.

²³ Tamże, s. 165.

²⁴ Tamże, s. 147.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 152.

²⁷ Tamże, s. 153.

²⁸ I. Błasiak, B. Markiewicz, T. Przystojecki, M. Szablowska-Zaremba, A. Wiśniewska, *Brama Pamięci – lubelscy Żydzi*, [dostęp: 18 X 2016], <http://teatrn.pl/leksykon/node/1574/brama_pami%C4%99ci_%E2%80%93_lubelscy_%C5%BCydz>.

zdefiniowane. Środek Świata, Axis Mundi, oś kosmiczna, kolumna niebios, pępek świata, sakralne i duchowe centrum, punkt orientacyjny i stabilizujący światowy porządek – „czyli to, co sprawia, że świat jest Kosmosem; to, co broni przed Chaosem. Dwa środki świata, dwie duże osie kosmiczne”²⁹.

„Lublin to ten typ intymności jak wiersze Czechowicza”³⁰. Utajone obrazy wyłaniają się z powłoki czasu. Niewidzialna materia staje się kształtem skupienia. To przestrzenie-teksty ukryte w słowach i jednocześnie poza słowami. W oparciu o koncepcję W. Panasa, można wysnuć wniosek, że Lublin jest złożony z paraleli formalnych, a jego kompozycja opiera się na zasadzie lustra. Pełno w nim chiazmów, inwersji. Dwie osie kosmiczne, dwie społeczności, dwie bramy, dwie świątynie. „Chiazm to taka konstrukcja, w której następuje spotkanie – nie unifikacja, nawet nie dialog, ale tylko zetknięcie się – powiedzmy – ludzi, idei, myśli zmierzających w przeciwną stronę. 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”³¹. To „paradoks obejmujący różne przeciwbieżności, które są również współbieżnościami”³². Brama to „miejsce tranzytywności przechodzenia. W tym miejscu wszystko się zbiega, spotyka, więc dlatego jest takie ważne. (...) No, a Brama Grodzka szczególnie, bo łączy światy radykalnie odrębne i obce wobec siebie”³³. To magiczne miejsce, przejście do drugiego świata. To szczelina, na granicy ciemności i światła, prześwit, otwarta, choć ograniczona przestrzeń. Brama to zatem (o)twór, który pozwala uczestniczyć w narodzinach świat(ł)a. Przypomina *camerę obscurę*, w której promienie światła wpadające przez otwór tworzą odwrócony obraz – swoisty chiazm, punkt, w którym obraz się rodzi. To ikona (po)graniczności, „torii” oznaczająca przejście, portal, w którym można spotkać się w pół drogi.

Idąc dalej śladem rozważań Panasa można dojść do wniosku, że lubelska przestrzeń to „album”. Poza pierwszym skojarzeniem – zbiorem reprodukcji czy fotografii, termin ten ma jeszcze inne znaczenie. W starożytnym Rzymie oznaczał część muru pomalowaną na białą przeznaczoną do umieszczania ogłoszeń. Po ich dezaktualizacji, mur ponownie pokrywano białą farbą. To zatem swoista *tabula rasa* – amnezja palimpsestu. Album po łacinie to „biała tablica”, biel – a więc czystość, wieczność, światło. Ale także księga obywateli miasta, pamiętnik, imiennik czy sztambuch, w którym na pamiątkę zostawia się wiersz lub rysunek. Warto zwrócić uwagę na fakt, że jest to „termin-universum” – w każdym języku brzmi i wygląda niemalże tak samo³⁴.

Wszystko to prowadzi do semiotycznej struktury polsko-żydowskiego miasta, do odczytywania go w kategorii znaku, tekstu, w którym każda litera ma znaczenie. Nie ma przypadków. „I to jest jakiś magiczny krąg, w którym ludzie, nie żyjąc przecież w jakiejś idealnej harmonii i zgodzie – jednak wspólnie – rozmaicie się modląc, inaczej wierząc, operując inną symboliką – wspólnie tworzyli system znaków kulturowych, jakąś duchową substancję. Jeżeli się otworzy uszy i oczy, można zobaczyć,

²⁹ W. Panas, *Lublin...*, s. 20.

³⁰ T. Pietrasiewicz, *Na tropie „Niebieskiego jeźdźca”*, „Scriptores” 2008, nr 33, s. 5, [dostęp: 18 X 2016], <<http://bc.pollub.pl/Content/252/s33.pdf>>.

³¹ W. Panas, *Brama*, „Scriptores” 2008, nr 33, s. 27, [dostęp: 18 X 2016], <<http://bc.pollub.pl/Content/252/s33.pdf>>.

³² T. Pietrasiewicz, *Na tropie...*, s. 5.

³³ W. Panas, *Potrzeba pamięci*, „Scriptores” 2008, nr 33, s. 158, [dostęp: 18 X 2016], <<http://bc.pollub.pl/Content/252/s33.pdf>>.

³⁴ J. Tokarski, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980, s. 19.

jak niezaplanowany przez nikogo przypadek w tej przestrzeni odciska jakieś ślady³⁵. Podążając tymi śladami, można dostrzec rzeczy tajemne – na poziomach dotąd ukrytych, niedostępnych.

„Chcę patrzeć na Lublin jak na ikonę” – mówił Panas. Mieszkańcy wielokulturowego Lublina powracają jak ikony „zapisane” na szklanych płytach. Ta ikoniczna materia staje się substancją modlitwy skierowaną na (od)czuwanie. Można zatem odnanaloną kolekcję nazwać *sacrum* obrazów-niebytów, które budują warstwę zikonizowanej pamięci.

Są nieistniejące twarze Lublina, są również nieistniejące ulice – centra żydowskiego świata, po których zostały puste przestrzenie. „Ulica Szeroka – główna arteria miasta żydowskiego, synagogi, niezliczone domy modlitwy, sklepy, ruch, gwar. Tej ulicy nie ma³⁶, ale zostały po niej ślady pamięci. Wiersz Józefa Czechowicza *Ulica Szeroka* oddaje nastrój tego miejsca: ciszę, spokój, zapach chleba. „W środku tego świata, na Szerokiej, panuje równowaga pierwiastków kosmicznych, wszystko jest na swoim miejscu. 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 istnieje³⁷.”

Codziennosc żydowskiego Lublina upływała na tych właśnie ulicach, w większości już nieistniejących. To tu zaznaczył się ślad życia żydowskiej społeczności. „Specyficznym elementem ulicy Lubartowskiej była fabryka wag i odważników, należąca do Hessa. Zegar z wieży fabrycznej odmierzał czas całej okolicy i wyznaczał jej rytm. Syrena fabryczna natomiast kierowała dnem mieszkańców. Jednym oznajmiała czas rozpoczęcia pracy, innym czas modlitwy. Młodzieży szkolnej obwieszczała, że muszą spieszyć się do szkoły³⁸. Istotnym dla mieszkańców centrum był Targ Rybny, zwany też żydowskim. „Tam zatrzymywały się chłopskie furmanki z różnymi produktami, które chłopci sprzedawali po niższej cenie. Przywozili oni: kartofle, grzyby, owoce, drób i przetwory mleczne³⁹.”

Mimo lubelskiej polsko-żydowskiej symbiozy, społeczność ta nie była w pełni akceptowana przez polskich mieszkańców Lublina. „W samym mieście Żydzi zamieszkiwać nie mogli, ograniczani w tym względzie przywilejem »de non tolerandis Judaeis«⁴⁰. Należy stwierdzić, że do lat sześćdziesiątych XIX w. społeczność żydowska była wyraźnie dyskryminowana⁴¹. Byli tu „przechodniami”, oddzieleni, zawsze gdzieś obok, z ograniczonymi prawami obywatelskimi i terytorialnymi. Krakowskiego Przedmieścia „nie odwiedzała biedota żydowska. To była „święta” ulica, na której kobiety nie pokazywały się bez kapelusza. Niewielu Żydów mieszkało przy niej. Było jednak trochę sklepów, warsztatów i domów, których właścicielami byli Żydzi⁴².”

Julia Hartwig – znakomita poetka i siostra Edwarda Hartwiga, który foto-

³⁵ Zredagowany zapis wypowiedzi W. Panasa z reportażu „Brama Pamięci”, reż. M. Stacharski, Telewizja Lublin 1997, [dostęp: 18 X 2016], <<http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=10998>>; „Scriptores” 2009, nr 33, s. 5, s. 195, [dostęp: 18 X 2016], <<http://bc.pollub.pl/Content/252/s33.pdf>>.

³⁶ Tamże.

³⁷ W. Panas, *Oko Cadyka*, „Scriptores” 2008, nr 33, s. 36, [dostęp: 18 X 2016], <<http://bc.pollub.pl/Content/252/s33.pdf>>.

³⁸ Tamże, s. 80.

³⁹ Tamże, s. 89.

⁴⁰ T. Radzik, A. A. Witusik, *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, Lublin 1997, s. 261.

⁴¹ Tamże, s. 264.

⁴² Tamże, s. 193.

grafował lubelskie przestrzenie, tak po latach wspomina swoje rodzinne miasto: „Jak się zbliżało do dzielnicy żydowskiej to był zapach czosnku, cebuli, śledzi, z tych sklepików kolonialnych (...), poza tym trochę dymu. To był inny zapach niż w innych częściach miasta. Na Krakowskim, to się w ogóle nie czuło, że tam ludzie mieszkają. Było wiadomo, że za tymi oknami ktoś tam jest, ale na Starym Mieście się czuło, że tam naprawdę mieszkają ludzie, że jedzą i rozmawiają i żyją ze sobą. Najbardziej tajemnicze to były dla mnie te okolice Bramy Grodzkiej, i właściwie te miejsca, które się odwiedzało tak rzadko, które były takie niezwykle, to działało na moją wyobraźnię”⁴³.

Procesem rekonstrukcji zdjęć znalezionych przy Rynku 4 w Lublinie zajął się Marcin Sudziński⁴⁴. Nie wszystkie negatywy pozostały nienaruszone. Część z nich była połamana, a warstwa kurzu, którą były pokryte uniemożliwiła zobaczenie czegokolwiek, „(...) ale jak się okazało, po splukaniu tej warstwy – wyłaniał się obraz, fragmenty twarzy, a nawet całe postaci. Mimo tego, że negatyw jest pęknięty – tam są twarze”⁴⁵. Zadaniem M. Sudzińskiego było przywrócenie tych postaci do życia. „To jest paraliżujące wrażenie, że ja – młody fotograf, pasjonat, mogę obcować z czymś takim”⁴⁶. Emulsja, która była narażona na ekstremalne temperatury, przetrwała i została poddana natychmiastowemu zabezpieczeniu. „Wszystko to jest częścią pewnej układanki, którą należy ułożyć”⁴⁷.

Istotnym etapem procesu rekonstrukcji były powiększenia. M. Sudziński, niczym bohater filmu Antonioniego, przenikał w głąb obrazów. Stawał się świadkiem historii opowiedzianych na kadrach. „Te materiały były przeznaczone do odbijania stykowego – negatyw kładło się bezpośrednio na papier i robiło się odbitkę – fotografia była w skali 1:1. Natomiast ja chciałem wzmocnić to wrażenie, ułatwić ludziom wejście w świat tych negatywów przez powiększenie ich. Żeby te twarze mówiły”⁴⁸.

Zbiór zawiera płyty różnej wielkości. Są to szklane żelatynowe negatywy (tzw. sucha płyta Maddoxa wynaleziona w 1871 r.) w większości w formatach 9 x 12, 10 x 15 i 13 x 18 cm, wyprodukowane przez firmy Agfa i Alfa (z Bydgoszczy). „Ich rozmiar świadczył o tym, że robił to zawodowy fotograf”⁴⁹. Znaleziona kolekcja to prawdziwy unikat. Szklana materia używana w fotografii, to jedna z pierwszych metod utrwalania obrazu. Negatywy, na których pracował autor, umieszczane były najpierw w kasecie fotograficznej, następnie można było je transportować i naświetlać. Obraz raz zapisany na szklanej płycie mógł być wielokrotnie powielany. Fotograf używał wysokiej jakości materiałów, dzięki czemu większość negatywów zachowała się w dobrym stanie.

Niektóre fotografie są prześwietlone, co wbrew pozorom jedynie wzmacnia siłę przekazu i podkreśla mistyczny charakter kolekcji. Zacierają się granice, nie tylko te fizyczne, ale również mentalne. Świat na fotografiach przekracza dosłowność.

⁴³ J. Hartwig w: Klucz do Bramy Grodzkiej. Folder informacyjny towarzyszący „Scriptores” nr 30, 2006, pt. *Czechowicz – w poszukiwaniu ukrytego miasta*, 2006, s. 5.

⁴⁴ Fotograf, ówczesny pracownik Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.

⁴⁵ Wypowiedź M. Sudzińskiego w reportażu „Twarze nieistniejącego miasta”, produkcja i dystrybucja: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” oraz Telewizyjna Agencja Producentka Alter Ego, Lublin 2014 (płyta DVD).

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Wypowiedź M. Sudzińskiego zanotowana przez autorkę 4 XI 2013 r. podczas premiery filmu „Twarze nieistniejącego miasta”, odbywającej się w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

Zanika przedmiotowość.

W warstwie ikonograficznej pojawiają się treści związane z życiem religijnym, gospodarczym, politycznym i kulturalnym. Fotograf położył nacisk na codzienność. Społeczność została ukazana zwyczajnie. Fotografie są wynikiem obserwacji, nie ma tu pretensjonalnego artyzmu i właśnie dzięki temu mają taką wartość. Ta autentyczność przetrwała do dziś. Czynności na pozór prozaiczne w swej prostocie niosą prawdę o tamtym życiu. „Ktoś grał na harmonii, tłum falował, klaskał, tańczył. Wyglądało na to, że wszyscy się tu znają jak jedna, wielka rodzina”⁵⁰. Społeczność żydowska żyła we wspólnocie, zbiorowość była czymś naturalnym. „Dyskutowano wtedy na różne tematy, grano w loteryjkę lub karty. Kobiety i dzieci, często zimą, wspólnie darły pierze. Do kina lub teatru chodziło się rzadko, ponieważ niewiele osób mogło sobie na to pozwolić”⁵¹. W kolekcji znajduje się fotografia przedstawiająca trzech młodych mężczyzn łudząco do siebie podobnych – prawdopodobnie braci grających w karty. Ten „portret wielokrotny” oddaje charakter odpoczynku i zabawy. „Karty wzlatywały w powietrze, skakały jak ryby w sieci”⁵².

„Fotografie wykonano w latach 1914–1939, o czym świadczą niektóre zapisy na zdjęciach oraz utrwalone na nich uroczystości, czy takie szczegóły, jak gazety czy plakaty. Analiza, której dokonaliśmy, jest w stanie te granice czasowe określić. Pośród osób, które znajdują się na zdjęciach są uczestnicy otwarcia Jesziwy w 1930 r.”⁵³

Obszar fotografowania jest dosyć szeroki. W kolekcji znajdują się również fotografie spoza Lublina. Na niektórych widnieją napisy: „Pamiątka z Nowodworu 1927”, „Lubartów”, „Nałęczów 1921.” Są to zdjęcia zbiorowe wykonane na powietrzu. Jest lato, można więc przypuszczać, że jest to okres wakacyjny.

Najważniejszym jednak miejscem fotografowania było atelier zaimprovizowane w kamienicy przy Rynku 4 – tak istotne dla zbioru, który należy do tzw. fotografii zakładowej. Wykonywanie zdjęć możliwe tam było dzięki istniejącym odpowiednim warunkom oświetleniowym (świetlik). Wykorzystywanie takich miejsc było w tamtym czasie częstą praktyką⁵⁴. Prawdopodobne jest zatem stwierdzenie, że miejsce odnalezionej kolekcji jest również w dużej części miejscem ich powstania. „Zdjęć, które wykonane są przy Rynku 4 jest co najmniej siedemdziesiąt. Możemy zidentyfikować tę charakterystyczną klatkę schodową ze świetlikiem. Większość zdjęć z kolekcji to zdjęcia portretowe, które właśnie w tym miejscu zostały wykonane”⁵⁵.

Kolekcja zawiera zdjęcia rodzinne we wnętrzach domów i tuż przed nimi, a także w miejscu pracy. Niewielką, ale znaczącą grupę, tworzą fotografie wykonane w Ogródzie Saskim. Widać na nich spacerujące kobiety, bawiące się dzieci, młodych mężczyzn odpoczywających na ławkach „Ogród Saski był ulubionym miejscem spacerów mieszkańców Lublina, a wśród nich i części społeczności żydowskiej. Niezbyt daleko od wejścia znajdowała się altana, otoczona pięknymi kwiatami, gdzie latem grała orkiestra. (...) Atrakcją Saskiego Ogrodu były wieńcówki, które pokazując się między drzewami, sprawiały wiele radości dzieciom. Największą sensacją wzbudzały jednak ukazujące się czasami pawie. (...) Obiek-

⁵⁰ I. B. Singer, dz. cyt., s. 157.

⁵¹ R. Fiszman-Sznajdman, *Mój Lublin*, Lublin 1989, s. 19.

⁵² I. B. Singer, dz. cyt., s. 47.

⁵³ Wypowiedź J. Zętar, zanotowana przez autorkę 4 XI 2013 r. podczas premiery filmu „Twarze nieistniejącego miasta”, odbywającej się w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”.

⁵⁴ E. Niemiro, *W altanie portretowej*, „Fotografia. 6x9” 1991, nr 2, s. 64.

⁵⁵ Wypowiedź J. Zętar, zanotowana przez autorkę 4 XI 2013 r. podczas premiery filmu „Twarze nieistniejącego miasta”, odbywającej się w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”.

tem podziwu odwiedzających był zawsze zegar, którego dwanaście cyfr tworzyły misternie przyszyte rośliny, a wskazówki zastępował cień kija odpowiednio umieszczonego w środku⁵⁶. Park był jednym z centrów życia towarzyskiego mieszkańców. Było to miejsce odpoczynku, ale także zawierania znajomości. Na jednym ze zdjęć został udokumentowany pomnik przedstawiający napis: „1837. Epoka założenia ogrodu dla miasta Lublina”.

„Latem 1939 r. ulubiony Ogród został częściowo uszkodzony. Wykopano w nim rowy obronne, które jednakże nikogo i niczego nie potrafiły ochronić. Zbliżał się koniec wielowiekowego, różnobarwnego żydowskiego środowiska lubelskiego⁵⁷ – pisała Róża Fiszman-Sznajdman w swoich wspomnieniach.

Miejszem zajmującym istotną rolę w społeczeństwie żydowskim jest Jesziwa. Fotograf kolekcji udokumentował na 30 negatywach uroczystość otwarcia Jesziwy Chachmej (Uczelnia Mędrców) – słynnej szkoły rabinackiej w Lublinie, 24 VI 1930 r. „Na otwarcie zjechały się tysiące Żydów z całego świata, a ulice wypełniły się czarnymi kapotami, czapkami sobolowymi i białymi pończochami galicyjskich Żydów⁵⁸. W kolekcji znajdują się również fotografie wykonane we wnętrzu szkoły, która była również miejscem modlitwy. „W świetle wczesnego ranka światło lampy naftowej zdawało się blade. Wewnątrz nie było ani jasno, ani ciemno; panowało coś w rodzaju mroku przed świtem. Niektórzy wierni rozpoczęli już recytowanie wstępnych modlitw, inni po prostu chodzili tam i z powrotem. Mgliste postacie przypominały twierdzenie, że w nocy modlą się w synagodze zmarli. Te cienie poruszały się chwiejnym krokiem. Zawodziły jakąś niespokojną niezemiską pieśń⁵⁹.

W zbiorze znalazły się również sfotografowane macewy. „Na fotografiach przedstawione są nagrobki z nowego Kirktu przy ulicy Walecznych. Jest to ponad dwudziestonegatywowa część zbioru⁶⁰. „Na cmentarzu leżeli rabini, jak również autorzy komentarzy, prawnicy i święci, a każdy miał własny nagrobek lub kapliczkę⁶¹.

Bohaterowie kolekcji to lapidarium osobliwości. Największą część stanowią portrety, jest ich prawie 1500. Nieme twarze ludzi naznaczone są czasem przeszłym i przyszłym. Ważne jest to, co się wydarzyło i to, co stanie się za chwilę. Fotografia wyraża to „napięcie”. Mimo autentyczności bohaterów, na fotografiach tworzą się obrazy nadrealne. Mieszkańcy dzielnicy żydowskiej pozują, patrzą nam prosto w oczy. Patrzą, ale nie widzą. Przypomina to mechanizm lustra weneckiego. My ich widzimy, oni nas nie. Wieloznaczność spojrzenia wcelowanego w nieokreśloną przestrzeń jest niezwykła. To właśnie jest siła fotografii, której nie doświadczymy w filmie fabularnym. „Bo właśnie spojrzenie, oszczędzając sobie widoku, zdaje się skupiać na czymś wewnętrznym. [Bohater fotografii] w rzeczywistości nie patrzy na nic: wszystko zatrzymuje w sobie. (...) A jednak spojrzenie, jeśli jest natarczywe, przekracza wraz z Fotografią Czas⁶². To doświadczenie „poza czasem”. Obrazy tych ludzi pozostały żywe dzięki przypadkowi. Obiektywny pośrednik – prowincjonalny fotograf utrwalił prawdę o życiu, która dziś niesie wartość tożsamościową, kultu-

⁵⁶ R. Fiszman-Sznajdman, dz. cyt., s. 196.

⁵⁷ Tamże, s. 197.

⁵⁸ Tamże, s. 83.

⁵⁹ I. B. Singer, dz. cyt., s. 112.

⁶⁰ Wypowiedź J. Zętar, zanotowana przez autorkę 4 XI 2013 r. podczas premiery filmu „Twarze nieistniejącego miasta”, odbywającej się w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”.

⁶¹ I. B. Singer, dz. cyt., s. 7.

⁶² R. Barthes, dz. cyt., s. 200.





rową i historyczną. Dzięki portretom społeczność żydowska odzyskuje swoje oblicze, mieszkańcy przestają być anonimowi. W miejscu liczb, pojawiają się twarze. To element urealnający obraz życia dzielnicy żydowskiej, który nadaje jej ludzki wymiar. Powstaje księga obywateli miasta, imiennik, „tablice twarzy”. Każda zapada w pamięć. Niektóre jednak wyjątkowo przyciągają wzrok, ujmują szczerością i naturalnością. Przykładem jest młoda długowłosa dziewczyna w oknie. Przyglądając się wnikliwiej, „widz” może odnieść wrażenie, że firanka porusza się na wietrze.

„Na tych zdjęciach są wszyscy, bez względu na wiek, płeć, wykonywany zawód. (...) Możemy stwierdzić, że widzimy wszystkich ludzi z okresu dwudziestolecia wojennego”⁶³ – mówi Joanna Zętar. Portrety powstały w różnych okolicznościach, jednak wszystkie zachowują spójny charakter. Większości osób możemy „zajrzeć w oczy”, ale są również postacie kierujące spojrzenie w bok, poprzez co wzrok fotografowanych staje się zapatrzony, nieobecny. Na większości zdjęć „twarze” się uśmiechają.

Kolekcja szklanych negatywów to szerokie spektrum wizerunków. Obok portretów indywidualnych, część stanowią zdjęcia grupowe. Pojawiają się fotografie przedstawiające klasę szkolną, drużynę piłkarską, zdjęcia studentów lubelskiej Jesziwy przy ulicy Lubartowskiej. Jest również fotografia grupy muzyków. W zbiorze pojawia się woda, prawdopodobnie jest to rzeka Bystrzyca – centrum letnich atrakcji. Kilka zdjęć przedstawia mężczyzn w łodziach. Są również zdjęcia kobiet nad brzegiem rzeki – w kostiumach kąpielowych i czepkach. Większość zdjęć grupowych stanowią jednak zdjęcia rodzinne. To tradycyjna forma rodzinnej pamiątki, która obecnie zanika. Fotografowano się w pomieszczeniach, ale również w ogrodach lub przed domami. Istotnym elementem takiej pamiątki było tło, które świadczyło o ówczesnym stylu portretowania. Często dzięki niemu fotograf uzyskiwał wrażenie fotografii robionej w atelier.

Do szczególnie interesujących należą zdjęcia przedstawiające uroczystości. Większość z nich to prawdopodobnie dokumentacja obchodzonych świąt, o czym świadczyć może niecodzienny strój. To grupa zdjęć wprowadzająca do kolekcji element humoru. Mimika zasiadających za stołami gości zaraża śmiechem. Czuje się atmosferę zabawy i radosnego świętowania.

Do osobnej kategorii niewątpliwie można zaliczyć fotografie dzieci, stanowiące drugi obok portretów, ogromny zbiór w kolekcji. Pojawiają się zarówno portrety indywidualne, jak i grupowe, a także zdjęcia zbiorowe. Portrety ujmują wdziękiem i bepośredniością. W tych fotografiach jest jednak coś wyjątkowego. Sielski, beztroski widok dzieci, klóci się ze świadomością późniejszych wydarzeń. Te dzieci nigdy nie dorosną. Uśmiech wywołany ich widokiem gaśnie. Następuje „sprasowanie czasu”. Jak pisał Roland Barthes: „Odczytuję jednocześnie: »to będzie i to już było«. Zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć. Dając mi absolutną przeszłość pozy, fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym. Tym, co mnie porusza, jest odkrycie tej równoważności. Wobec zdjęcia mojej matki jako dziecka mówię sobie: ona umrze, i drzę przed nieszczęściem, które już zaistniało. Czy przedmiot zdjęcia jest już martwy, czy nie, każde zdjęcie jest taką katastrofą”⁶⁴.

Niezwykle istotne są fotografie grup zawodowych i ludzi przy pracy. To kolejna sfera życia mieszkańców ilustrująca ich codzienność. „Najwięcej było krawców i ludzi zajmujących się obróbką metali. Mniejszą grupę stanowili szewcy,

⁶³ Wypowiedź J. Zętar, zanotowana przez autorkę 4 XI 2013 r. podczas premiery filmu „Twarze nieistniejącego miasta”, odbywającej się w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”.

⁶⁴ R. Barthes, dz. cyt., s. 171.

szklarze, rzeźnicy czy młynarze”⁶⁵. Zakłady krawieckie pojawiają się na znacznej części zdjęć. Na fotografiach widać maszyny do szycia Singer, a w dłoniach krawców nożyce krawieckie. „W gwarze rozmów w pokoju frontowym, dwie szwaczki wykańczały ślubną suknię. Była tak suta i miała tak długi tren, że zajmowała cały stół. Dziewczęta uwijały się przy niej jak krasnoludki wykonujące zbroję dla olbrzyma. Jedna fastrygowała, druga przyszywała tasiemki”⁶⁶. „(...) rzucały na siebie porozumiewawcze spojrzenia – ich pracownia to niezwykle zakład krawiecki”⁶⁷. W zakładach sporą część stanowili również mężczyźni. Kolekcja zawiera kilka zdjęć portretowych młodych krawców. Na stoliku stoi maszyna, leżą dwie pary nożyc, dostrzec można krawiecką tasiemkę. Mężczyzna szyje słuchając ówczesnego radia kryształkowego. Obok znacznej ilości zdjęć zakładów krawieckich, pojawia się również fotografia ukazująca szewców przy pracy. „Warsztaty szewców mieściły się na ogół w jednym pokoju, który służył równocześnie jako mieszkanie dla rodziny. A wyglądał najczęściej tak: przy oknie, leżącym dość często poniżej trotuaru, stał stolik, na nim leżały gwoździe, kawałki skóry i blaszana puszka z klejem. Z boku stolika wisiały młotki. Obok znajdowały się dwa taborety, jeden dla majstra, drugi dla ewentualnego klienta”⁶⁸.

Można powiedzieć, że żydowski Lublin był miastem zakładów fryzjerskich. Było ich co najmniej kilka. We wspomnieniach autorki książki *Mój Lublin*, będącej rekonstrukcją wspomnień przedwojennego żydowskiego Lublina, czytamy: „Z ulicy Ruskiej 11 zapamiętałam zakład fryzjerski”⁶⁹. Ponadto szyld z napisem: „Fryzjer” widnieje na wielu ulicach sfotografowanych przez Stefana Kielsznię. Dwa na ulicy Nowej (obecnie Lubartowskiej), dwa na Kowalskiej i zakład fryzjerski Borucha Taubliba na ulicy Szerokiej 12. Jedyne zdjęcie z kolekcji przedstawiające wnętrze zakładu oddaje charakter tego miejsca ukazując najdrobniejsze detale. Fryzjerzy w białych fartuchach nie odrywają wzroku od swoich klientek. Są skupieni, pochłonięci pracą. Oczekujące w kolejce osoby z zainteresowaniem przyglądają się gestom fryzjerów. W gablocie można dostrzec ówczesne przyrządy fryzjerskie, na ścianach tabliczki i certyfikaty.

Kilka zdjęć przedstawia grupę strażaków. Na jednym z nich widać tabliczkę z napisem: „Ochotnicza straż pożarna w Rokitnie”, na innym remizę ochotniczej straży pożarnej w Woli Sernickiej. Pojedyncze fotografie ukazują osoby przed młynem oraz aptekę magistra W. Szelgi mieszczącą się na ulicy Lubartowskiej. Fotografie przedstawiają również ciężką pracę fizyczną. Kilka zdjęć ukazuje pracę kowali lub robotników przy budowie torów czy mostu.

Ważnym elementem ilustrującym codzienność wsi są fotografie upamiętniające ludzi pracujących przy żniwach czy wykopkach. Wszelkie czynności mają tu określony rytm porządkujący życie mieszkańców. Mimo zmęczenia da się odczuć równowagę i idylliczny spokój. Tu czas płynie inaczej. Te obrazy zawierają element arkadycznej sielanki. „Lato było w pełni. Pola złociły się, w sadach dojrzewały owoce. Upajające zapachy ziemi sprawiały, że człowieka ogarniało znużenie i niezmierny spokój”⁷⁰.

Niezwykle istotne są zniszczenia, jakim uległy niektóre negatywy. 150 zostało uszkodzonych w znacznym stopniu. Emulsja reagująca na czynniki organiczne takie, jak pleśnie i grzyby, wywołuje wrażenia niemal mistyczne. Destrukcje poja-

⁶⁵ J. Pankowska, dz. cyt.

⁶⁶ I. B. Singer, dz. cyt., s. 167.

⁶⁷ Tamże, s. 168.

⁶⁸ R. Fiszman-Sznajdman, dz. cyt., s. 16.

⁶⁹ Tamże, s. 85.

⁷⁰ Tamże, s. 48.





wiąją się na szklanych negatywach w brutalny sposób. Najbardziej wstrząsające są jednak te, na których emulsji nie ma – pozostają czarne dziury. Zwłaszcza kilka ze zdjęć rodzinnych, na których rodzice zostali pozbawieni twarzy, a „ocalało” tylko dziecko. O „przetrwaniu” decydował przypadek. Ta nieskazitelność wybranych fotografii jest uderzająca. Destrukcje zaczynają tworzyć historie. Są czymś na kształt „protopamięci” – stają się zapowiedzią śmierci.

Uwagę przyciągają „fotokolaże”, których w kolekcji jest kilka. Celowo nakładane na siebie zdjęcia tworzą interesujący efekt. Prawdopodobnie była to forma karek okolicznościowych. Na jednej z nich widnieje napis: „Z powinszowaniem nowego roku Lublin 1919”. Kartka przedstawia wyciętą w formie medalionu twarz młodego mężczyzny na tle rysunku. Inna dedykowana jest R. Hepsztein. W kolekcji znalazła się również „fotokartka” z napisem niemieckim i malowanymi w tle gołębiami.

Zeskanowane negatywy zostały udostępnione na stronie internetowej Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Przez to, że zostały upublicznione, część zdjęć udało się zidentyfikować. „Odezwało się do nas kilka osób, które zidentyfikowały swoich bliskich na fotografiach. Dzięki temu powiedziały nam dokładnie, w którym roku, w którym miesiącu dana fotografia została wykonana”⁷¹. Wśród portretów zbiorowych jest jeden przedstawiający grupę dziewcząt na wakacjach. Została na nim zidentyfikowana Róża Fiszman-Sznajdman. Identyfikacja była możliwa dzięki komentarzom znajdującym się pod fotografiami. W podobny sposób rozpoznano Henryka Hunka: „Na zdjęciu jest mój Tata (ten ładny chłopak siedzący na dachu wiaty) Henryk Hunek. Zdjęcie zrobione jest przed 1933 rokiem w miejscowości Łucka k/Lubartowa w miejscowym tartaku, którego właścicielem był p. Przybylski. W moim posiadaniu jest oryginalne zdjęcie – niestety bez sygnatury jego autora”⁷².

Problem identyfikacji dotyczył również samego autora kolekcji. Na żadnym negatywie, pudełku czy odbitkach nie było śladu jego tożsamości – podpisu, nazwiska fotografa, nazwy zakładu fotograficznego albo pieczętki umożliwiającej identyfikację. Pracownicy Ośrodka przypuszczali, że fotograf był pochodzenia żydowskiego, ponieważ miał wstęp do Jesziwy, mógł sfotografować jej wnętrze, wykonać grupową fotografię studentów uczelni. Potwierdzają to również odręczne wpisy w języku jidysz, jakie widnieją na niektórych zdjęciach. Na negatywach widoczne są ślady retuszu wykonanego na emulsji ołówkiem oraz barwienia miejscowego neokokocyną – silnie barwiącą, czerwoną transparentną farbą do podnoszenia kontrastu lub rozjaśniania na negatywie. Podczas takiego zabiegu, na kilku z negatywów, fotograf zostawił swoje odciski palców. Do niedawna był to jedyny dowód tożsamości autora kolekcji.

W sierpniu 2015 r. współpracownik Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, Jakub Chmielewski, przeglądając dokumenty z Archiwum Państwowego w Lublinie dokonał sensacyjnego odkrycia: „W roku 1940 pod numerem 15 mieszkał Abram Zylberberg, lat 57. Fotograf! Miał dwójkę współlokatorów: Cywię Szajner, lat 35 i Mojżesza Szajnera, lat 4. Kim dla niego byli? Możemy tylko przypuszczać. Ponieważ to jedyny fotograf, jakiego udało się na przestrzeni lat powiązać z kamienicą przy Rynku 4 nie może być mowy o przypadku. Najprawdopodobniej odnaleźliśmy

⁷¹ Wypowiedź J. Zętar, zanotowana przez autorkę 4 XI 2013 r. podczas premiery filmu „Twarze nieistniejącego miasta”, odbywającej się w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”.

⁷² „Twarze nieistniejącego miasta – kolekcja szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4”, [dostęp: 18 X 2016], <http://teatrnn.pl/ikonografia/negatywy/zdjecie/1715#negatywy_zdjecie_etykieta>.

autora kolekcji szklanych negatywów⁷³.

Mówiąc o zabiegu retuszowania negatywów, należy wspomnieć o kilku szczególnie tajemniczych, na których wybrane osoby są wyraźnie zamalowywane. Taki zabieg powoduje wrażenie „wymazywania” pamięci. Negatywy stają się medium – utrwaliły się na nich zwiastuny przyszłości, wywołujące wrażenia katastroficzne, jak w wierszach Czechowicza.

Negatywy z pozoru czarno-białe zaskakują nietypową tonacją barwną. Na niektórych pojawia się kolor. Przyczyną takiego zjawiska jest czerwony retusz fotografa oraz wspomniane wcześniej czynniki organiczne, które z biegiem czasu zmieniły kolory ugru, zieleni, brązu. Ta czerwono-brązowa tonacja przypomina „wady” koloru pojawiające się w „Fotoamatorze”, które stają się integralnym i niezwykle znaczącym elementem struktury artystycznej wypowiedzi obrazów. Te symboliczne znaki zdają się przedzierać przez warstwy czasu. „Chmury odpłynęły na zachód, lśnią na krawędziach we wschodzącym słońcu, niczym popioły dogasającego ogniska. Kałuże i rynsztoki spływały czerwienią niby krwią⁷⁴.”

Z perspektywy czasu tonacja barwna wydaje się być ostrzeżeniem albo przypieczętowaniem dokonanej już historii. To biblijna apokalipsa zapisana na szklanych negatywach. Wizyjność katastroficzna często pojawiała się w przestrzeniach Lublina. O zwiastunach zagłady mówili już żydowscy mistycy, tacy jak Widzący z Lublina. Oczekiwali końca świata, zstąpienia Proroka i zbawienia. Paradoksem jest fakt, że oczekiwania cadyków spełniły się. Nastąpił bowiem koniec świata żydowskiego w Lublinie. Józef Czechowicz prorocze wizje zamykał w swoich wierszach. Jego poezja emanuje fatalistycznym oczekiwaniem. Widać to na fotografiach Kielszni i Hartwiga, widać to również na szklanych negatywach. W kontekście późniejszych tragicznych zdarzeń, fotografie zaczynają „mówić symbolicznie”. Na jednym ze zdjęć w Ogrodzie Saskim widzimy kobietę. Siedzi na ławce i trzyma gazetę – „Kurier Lubelski”, na którego pierwszej stronie widnieje napis: „Potop”. Być może chodzi o ówczesnie ekranizowaną powieść, być może o tytuł artykułu. Jednak dziś – w kontekście historii ów potop zdaje się być potopem biblijnym.

Fotograficzny zapis pamięci przedwojennego Lublina ociera się o czasową alegoryczność. Parafrazując Waltera Benjamina – to obrazy zastygłego nie(s)pokoju⁷⁵. Prozaiczność i codzienność kolekcji zostaje wyposażona w alegoryczne atrybuty, które zespalają się w konstelacje, nabierają symboli i znaczeń. Tworzy się kod, fotografie zaczynają „mówić” językiem alegorii, który wymaga deszyfracji. Posługując się retrospekcją doświadczyć można przebudzenia. Czas „pęknięty” wymaga połączenia rozbitych elementów. Rozdźwięk potrzebuje nastrojenia. Walter Benjamin alegorię postrzegał jako antidotum na przemijalność rzeczy. Wszystko co znajduje się na szklanych negatywach zyskuje miano alegorycznych atrybutów. Kontekst i czas tworzą nie-przedmioty, fotograficzne rekwizyty podnoszą do rangi relikwii. Wyrwane z kontekstu nic nie znaczą. Są materią pamięci, *signum temporis*. „Fotograf jest przezroczystry. Patrzysz na portretowane osoby i z nimi zostajesz⁷⁶.” Tak samo dzieje się z rzeczami – zostają przez aparat „zapamiętane”.

⁷³ Autor kolekcji szklanych negatywów z Rynku 4 odnaleziony?, [dostęp: 18 X 2016], <http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2079/autor_kolekcji_szklanych_negatyw%C3%B3w_z_ryнку_4_odnaleziony>.

⁷⁴ I. B. Singer, dz. cyt., s. 52.

⁷⁵ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 242.

⁷⁶ T. Szerszeń, *O niezwykłych portretach i niezwykłym życiu Stefanii Gurdowej*,

tane”, stają się „ześwieczonymi relikwiami”⁷⁷. Nożyce krawieckie pojawiające się w sfotografowanych zakładach krawieckich pozostają nietknięte. Przedmioty „trwają poza czasem”.

Fotografia ma w sobie pierwiastek zmartwychwstania. Przekazuje prostą tajemnicę współlistnienia. „(...) Wpatrywałem się w te zdjęcia z fascynacją graniczącą z manią. Miały w sobie jakąś nieodpartą moc, zdawały się drogocenne niczym relikwie. Odniosłem wrażenie, że mogły przekazać mi coś, czego wcześniej nie wiedziałem, że ujawnią skrywaną dotąd prawdę. Odkrycie tych fotografii było dla mnie czymś ważnym, bo zdawało się potwierdzać fizyczną obecność ojca w tym świecie, stwarzały wrażenie, że wciąż jeszcze tu jest. Fakt, że wielu zdjęć nie widziałem nigdy przedtem, zwłaszcza z tych z młodości, wzbudził we mnie dziwne uczucie, że spotykam go po raz pierwszy, że pewna jego cząstka dopiero teraz zaczyna istnieć. Straciłem ojca, ale jednocześnie także go odnalazłem. (...) Było tak, jak gdyby nadal żył, nawet po śmierci. A nawet jeśli nie żył, to w każdym razie nie był martwy. Czy raczej trwał w pewnym zawieszeniu, zamknięty w jakimś kosmosie, który nie miał nic wspólnego ze śmiercią, do którego śmierć w ogóle nie miała wstępu”⁷⁸.

Obcowanie z albumem wymaga spojrzenia na zbiór fotografii, jak na dokument. Należy wpatrzeć się w te obrazy, wsłuchać w ich narrację, „przeczytać” je jako teksty. „Głos każdego obrazu uwalnia się jedynie wówczas, gdy pozostawiamy go w poszukiwaniu następnego, a w końcu w odniesieniu do wszystkich kolejnych obrazów w albumie (...), forma albumu wciąga widza-czytelnika w proces rozwijającego się dyskursu ciągłości, powtórzeń, powieleń i anulowań, rewizji, punktów kulminacyjnych i rozwiązań. Każdy obraz znajduje swoje dopełnienie w całości dzieła, jego głos powraca jako echo całości. Uczestniczymy zatem nie tylko w układzie, który został z góry przygotowany, lecz także w samym procesie jego przygotowywania, procesie porządkowania obrazów”⁷⁹. Fotografie żydowskiego Lublina to nośniki pamięci, życiorysy mieszkańców nieistniejącego miasta, które pozwalają na „reinkarnację” istnień w innej materii. Te swoiste artefakty, para-teksty należy czytać tak, aby na moment doświadczyć „świeckiego zbawienia”.

„Ci ludzie, dla nas Żydów, stanowili promień światła w ogólnej ciemności, przywracali wiarę w człowieka stworzonego na podobieństwo Boga. Pamięć o nich pozostanie po wsze czasy w sercu i historii narodu żydowskiego”⁸⁰ – napisał dr Icchak Arad, Yad Vashem. Ważne, żeby ten promień nigdy nie zgasł.

Fotografia jest zmaterializowaną pamięcią, substytutem panowania nad czasem. Kolekcja dokumentuje ten czas, codzienność przed rokiem 1939 i to przede wszystkim stanowi o jej cennym wymiarze. To obraz świata, który za moment zginie, przy czym ten świat nie zdaje sobie z tego sprawy. Zbiór jest świadectwem Lublina jako nieistniejącego już miasta wielokulturowego, pogranicznego. Jest dziedzictwem.

Kolekcja szklanych negatywów jawi się zatem jako wędrówka mistyczna, imaginarium pamięci. Jest jak rzeka symbolizująca drogę, której źródło należy odkryć na nowo. To podróż do świata własnego, kompletnego. Odkrywanie śladów przeszłości w tej pozornie obcej przestrzeni to odkrywanie śladów wspólnoty. Nie-

o „Rzeczach” i o fotografii etnograficznej – zapis rozmowy z Andrzejem Kramarzem, „Konteksty” R. 64, 2010, nr 1 (288), s. 172.

⁷⁷ S. Sikora, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 8.

⁷⁸ Tamże, s. 185.

⁷⁹ Tamże, s. 26–27.

⁸⁰ „Światła w Ciemności Wśród Narodów Świata”, [dostęp: 18 X 2016], <<http://teatrnn.pl/sprawiedliwi/>>.

kiedy źródłem takiego odkrycia staje się przedmiot, rekwizyt uruchamiający obszary przeszłości. Ta podróż powoduje uczucie przynależności, wywołuje wrażenie, że z tej odległej przeszłości się wywodzimy. To podróż w czasie i przestrzeni. Prawda ukryta jest w przeszłości, która jest źródłem życia – tam znajduje się tajemnica.

W „Twarzach nieistniejącego miasta” mamy do czynienia z nie-dosłownością. Niedosyt jest lepszy od przesytu, bo jak pisze wybitny pisarz i tłumacz literatury latynoamerykańskiej, Rajmund Kalicki: „Pewnych rzeczy nie wolno wyjaśniać do końca. Wydobyte z półmroku, płowieją i tracą swój sens najgłębszy. Dopowiedzieć to trochę tak, jak uwięzić; rzeczy boją się słów i nie wolno tu przesadzić”⁸¹. Powołując się na te słowa można film „Twarze niesiniejącego miasta” umieścić w sferze realizmu magicznego, przywołującego na myśl oniryczne obrazy. „Niemożność znalezienia określenia, nazwy, jest niewątpliwą oznaką poruszenia. Efekt jest przenikający, ale umieszcza się w strefie nieokreślonej. Jest ostry i zduszony, »krzyczy ciszą«”. Barthes nazywa tę sprzeczność falującą błyskawicą. Poza tym „umysł ma naturalną skłonność do petryfikowania wszystkiego, co postrzega. Wszystko chce przemienić w bezruch, w trwałość, w kamień, a przecież wieczne jest tylko to, co nietrwałe. Wieczność to mgnienie. Kamienie to śmierć. Kamienie zbliżają nas do przeszłości, cofają upływ czasu. By ten, co przyjdzie, nie musiał się czołgać, pragnąc umarłe przebłagać kamienie – jak pisał Iwaszkiewicz”⁸².

Struktura filmu, mimo że posiada widoczny zarys i swoją własną opowieść, pozostawia widzowi wolność. Nie dookreśla, nie petryfikuje, nie zamyka się w swojej historii. Istotą staje się to, co nienazwane, narracja jedynie zachęca, prowokuje do próby nazywania, ale indywidualnego i subiektywnego. Stawia pytania i oczekuje osobistej odpowiedzi. Gatunek jest tu określany przez odbiór.

Historia szklanych negatywów była już gotową opowieścią, scenariuszem, który wystarczyło zapisać i wykreować. „Kiedy podczas prezentacji w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN po raz pierwszy zobaczyłam powiększone obrazy na dużym ekranie, pomyślałam, że to jest gotowy film. Brakowało tylko ogromnej wyobraźni dźwiękowej połączonej z wyobraźnią plastyczną, która zbudowałaby z tego opowieść, historię ludzi, którzy na tych fotografiach się znajdują. Nagle okazało się, że obfitość wizualnej warstwy mieszkańców przedwojennego Lublina jest tak ogromna, że trzeba coś z tym zrobić”⁸³. Dla reżyserki, Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk, kolekcja stanowi dopełnienie filmu „Magiczne miasto”, w którym podjęła próbę przywołania tożsamości wielokulturowego Lublina. Podejmując pracę przy filmie „Twarze nieistniejącego miasta”, zaznaczyła, że „kreacja nie będzie nachalna, jedynie podąży niejako za obrazami utrwalonymi na negatywach”⁸⁴.

Celem filmu była rekonstrukcja nieistniejącego świata. Pamiątka nie o tragedii, a o radości życia, które nagle zostało przerwane. Film otwiera przestrzeń codziennych zdarzeń i relacji między ludźmi, których twarze zostały uwiecznione na fotografiach. Reżyserka próbuje więc zbudować na nowo te relacje oraz odtworzyć przedwojenną codzienność. Procesem rekonstrukcji stało się ożywianie statycznych fotografii. Próba stworzenia takiego filmu jest jedną z niewielu rzeczy, jakie dla

⁸¹ R. Kalicki, dz. cyt., s. 19.

⁸² Tamże, s. 16–19.

⁸³ Wypowiedź reżyserki Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk w reportażu „Twarze nieistniejącego miasta”, produkcja i dystrybucja: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” oraz Telewizyjna Agencja Producentcka Alter Ego, Lublin 2014 (płyta DVD).

⁸⁴ N. Ziółkowska-Kurczuk, Eksplikacja reżyserska, udostępniona autorce pracy.

mieszkańców dawnego Lublina można zrobić. Pokazać: twarze, sylwetki i profesje, jakimi się zajmowali.

Ideą filmu staje się zatem próba innego spojrzenia na społeczność żydowską. By wejść w jej codzienność należy wyjść na chwilę z kontekstu Holokaustu. Ci ludzie nie potrzebują współczucia ani litości, istotne jest natomiast, by przywrócić ich pierwotny obraz – nienaruszony, taki, jak przed tragedią – mamy zapamiętać ich żywych, a nie martwych. W obozach i gettach, nie było ludzi, tylko liczby (wielka liczba). Rekonstrukcja codzienności na nowo ich uczłowiecza. To hołd oddany ludzkości. Żywy pomnik z obrazów i dźwięków, nie z kamienia. Warto więc spojrzeć na nich bardziej personalnie. Autorka odrzuca stygmatyzację, której zostali poddani, stara się przywrócić „bohaterom” prawo do normalności i godności. Podejmuje w filmie gesty dążące ku „emancypacji” Żydów, którzy są pełnoprawnymi obywatelami nie tylko dawnego polsko-żydowskiego Lublina i mają prawo głosu. Film „mówi” w ich imieniu. Jest „kolażem” złożonym ze zdjęć, z osobistych historii, z niewidzialnych myśli, z cytatów.

Film odbudowujący choćby fragment przeszłości staje się w takich wypadkach „antidotum”, przyczyniającym się do odbudowania kulturowej tożsamości. Dlatego tak ważnym środkiem jest rekonstrukcja – *anastasis* pamięci obrazu fotograficznego. Dzięki niej, film ikonograficzny umożliwi „zmartwychwstanie uspio-nych obrazów”. Co więcej – „ożywia” nie tylko bohaterów, ale także widzów.

Summary

This text is consistent with the issue of the multicultural identity of Lublin. The subject matter of the article is matters related to the memories of the images restored by means of media such as photography. The research area referred to concerns the characteristics of a collection of glass-plate negatives, later given the title “*Faces of the non-existent town*”, found after 70 years in the attic of a tenement house at Rynek 4 in Lublin. The collection consists of more than 2700 negatives and is a record of the daily life of the Jewish community in the years 1914–1939. The important concept here is that of a town-book by Professor Władysław Panas, who wandered around Lublin as „Benjamin’s” flaneur, discovering the „unofficial” spaces of the town, „reading” it like a book. The issue addressed in the article concerns the possibility of the restoration of cultural memories (customs and traditions), with the aid of both the discovered collection and a short iconographic film based on the concept and directed by Natasza Ziółkowska-Kurczuk under the very same title.

Резюме

Статья вписывается в проблему многокультурности Люблина. Главный вопрос касается образа прошлого, которое возвращается благодаря фотографии. Исследования сосредоточены на коллекции стеклянных негативов, которую назвали „Лица города, которого нет”. Коллекция была найдена после 70 лет на крыше здания на улице Рынек 4 в Люблине. Она включает 2700 негативов и является записью будничной жизни еврейской среды в 1914-1939 гг. Важную роль играет здесь концепция города-книги профессора Владыслава Панаса, который ходил по Люблину как „беньяминовский” фланер, вскрывая неофициальные пространства города и „читал” их как книгу. В статье затрагивается вопрос о возможности вернуть культурную память (образ жизни и традиции), так при помощи найденной коллекции, как и короткометражного фильма, автором и режиссером которого является Наташа Зюлковска-Курчук.