didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
DOI: 10.34762/g01r-3243
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/srodula-mysia-dziura-historii

/ ŚRODULA. NIE-MIEJSCE

Środula. Mysia dziura Historii

Iga Gańczarczyk | Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Środula. The Mouse Hole of History

The article concerns the dramaturgical work on the project Środula. Landscape of Maus produced at the Teatr Zagłębia in Sosnowiec. Starting from the graphic novel Maus by Art Spiegelman, the author reconstructs each stage of the artistic investigation into the history of the Środula ghetto. At the intersection of personal stories, documents, archival materials, and conversations with experts, a polyphonic narrative about the non-place of memory is created. Using tools from the area of the environmental history of the Holocaust, the author places the landscape of the district, a post-violence place, incomprehensible to current residents at the centre of attention. The article problematizes both research work in the field and artistic gestures made in the materials collected, in the script and in the performance. The author places the work on the project in the broader context of the research on the history of the Zagłębie ghettos in Sosnowiec and Będzin and contemporary discourses on the cultures of memory.

Keywords: non-place of memory; reconstruction; environmental history of the Holocaust; housing estate; contaminated landscape

Projekt *Środula. Krajobraz Mausa* ma osobistą genezę. Pochodzę z Sosnowca, spędziłam tam dzieciństwo i mieszkałam do momentu wyjazdu na studia. Dopiero po latach i daleko od rodzinnego miasta zderzyłam się z

przeszłością Sosnowca, o której nie miałam pojęcia. Stało się tak za sprawą komiksu *Maus* Arta Spiegelmana. Jednym z miejsc akcji *Mausa* jest przedwojenny i wojenny Sosnowiec, a w szczególności Środula, teren sosnowieckiego getta o nazwie Schrodel. Dzielnica, od lat siedemdziesiątych osiedle z wielkiej płyty, gdzie mieszkałam prawie dwadzieścia lat. Obraz Środuli w *Mausie* wywołał we mnie wstrząs. Wiedziałam, że na osiedlu znajduje się pomnik upamiętniający ofiary getta, ale ponieważ znajduje się on w jego nowej części, w małym parku na uboczu, nie potrafiłam sobie wyobrazić, jaki związek ma tablica z gwiazdą Dawida na alejkach, gdzie uczyłam się jeździć na deskorolce, z blokowiskiem, z którego pochodzę. Nigdy wcześniej nie drążyłam tego tematu, nikt z rodziny nic mi na ten temat nie powiedział, choć rodzina matki pochodziła z Będzina, gdzie znajdowało się drugie, równie duże jak na Środuli, getto na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. O getcie sosnowieckim nie usłyszałam w żadnej z sosnowieckich szkół, w których się uczyłam: ani w Szkole Podstawowej nr 42 na Środuli, ani w II LO im. Emilii Plater. Żydowska historia Sosnowca była mi nieznana.

1.

Dwa rozdziały *Mausa* (V i VI) – *Mysie dziury* i *Pułapka na myszy* – opisują losy Władka i Andzi Spiegelmanów w Sosnowcu i na Środuli od momentu wybuchu wojny, przez przesiedlenie z centrum Sosnowca do utworzonego na Środuli getta, po ucieczkę z getta niedługo przed jego likwidacją. Komiks stał się więc dla mnie pierwszym śladem, dowodem na istnienie widmowej historii dzielnicy, w której się wychowałam. O Środuli nie pisano wiele. Pojawiały się wzmianki w opracowaniach dotyczących historii Żydów w Zagłębiu Dąbrowskim, rozproszone fotografie istnieją w archiwach miejskich

instytucji, głównie w archiwum sosnowieckiego Pałacu Schoena. Dopiero w 2013 roku ukazała się książka Artura Żaka *Środula: historia zapomnianej dzielnicy 1612-1970*. Z dokumentów wyłania się obraz Środuli jako miejsca wielokrotnie niszczonego i stwarzanego od nowa. Żadna inna sosnowiecka dzielnica nie przeszła tak drastycznych przeobrażeń. Można też znaleźć kilka fotografii Środuli z lat siedemdziesiątych w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet. Istnieją również ostatnie listy z getta Schrodel. Taki był mój poziom wiedzy i świadomości w 2018 roku, kiedy zgłosiłam ten temat dyrektorowi artystycznemu Teatru Zagłębia w Sosnowcu Jackowi Jabrzykowi.

Na realizację tego projektu (wtedy jeszcze pod roboczym tytułem: *Sosnowiec – Schrodel – Mysie dziury – Pułapka na myszy*) czekałam cztery lata. W 2022 roku Teatr Zagłębia odezwał się do mnie z propozycją, żebym nad spektaklem o Środuli pracowała z Remigiuszem Brzykiem. Brzyk jest twórcą bardzo cenionym w Sosnowcu, zrealizował w Teatrze Zagłębia kilka spektakli, w tym spektakl zapamiętany przez mieszkańców jako legendarny, czyli *Korzeńca* na podstawie powieści Zbigniewa Białasa. Wraz z dramaturgiem Tomaszem Śpiewakiem znacznie pogłębił wówczas lokalną historię zaproponowaną przez autora powieści. Chociaż realizował przedstawienie na dużej scenie Teatru Zagłębia, pracował metodą *site specific*. Podobną strategię zastosował (znowu w duecie z Tomaszem Śpiewakiem), pracując w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, gdzie wyreżyserował spektakl *1946*, dla którego materiałem wyjściowym były badania prof. Joanny Tokarskiej-Bakir i jej książka *Pod klątwą: społeczny obraz pogromu kieleckiego*. Spektakl *1946* opiera się na scenariuszu będącym teatralnym odpowiednikiem eseju, co dla mnie samej – jako dramaturżki, która w teatrze poszukuje styku podejścia naukowego i artystycznego – było niezwykle inspirujące. Jeszcze jednym czynnikiem tej współpracy, z którego na początku nie zdawałam sobie sprawy, był fakt, że w

mierzeniu się z tak osobistym powrotem do miejsca dzieciństwa potrzebowałam zaufanego partnera, który pozwoliłby mi znaleźć równowagę między tym, co prywatne, osobiste, a tym, co społecznie wyparte i nieczytelne. Środulę traktowałam bowiem jako symptom, dotkliwy punkt wyjścia do zbadania tematu pamięci i niepamięci w szerszym kontekście.

Choć role w tym projekcie zostały zwyczajowo podzielone (Remigiusz Brzyk – reżyseria, Iga Gańczarczyk – scenariusz i dramaturgia), była to dla mnie wyjątkowa forma współpracy, ponieważ jako dramaturżka zainicjowałam projekt, nie byłam – jak to się często zdarza – „podwykonawczynią" reżysera. Przed rozpoczęciem prób pracowaliśmy wspólnie, ale ze względu na moją szczególną pozycję – jako osoby pochodzącej z dzielnicy będącej przedmiotem naszego spektaklu – byłam odpowiedzialna zarówno za research, jak i za koncepcję całości: gest narracyjny wobec zebranego materiału, rodzaj teatru, który byłby najbardziej adekwatny do przeprowadzanej przez nas opowieści. Przynosiłam na spotkania materiały zarówno z prywatnego archiwum, jak i wszystko, co zdołałam odnaleźć i zastanawialiśmy się wspólnie, co z tym dalej zrobić. Od początku wiedziałam, że nie chcę skupiać się jedynie na rekonstrukcji przeszłości, że przeszłość (a tym samym temat getta) interesuje nas tylko poprzez odniesienie do teraźniejszości. Spektakl nie miał być również adaptacją *Mausa.* Art Spiegelman nie udziela praw do adaptacji, zakładaliśmy więc, że elementy komiksowej narracji pojawią się spektaklu na innych zasadach. Nie planowałam również pisania sztuki teatralnej, zależało mi, żeby scenariusz był niejednorodny, złożony z kilku warstw tematycznych, z różnych czasów, z wielu perspektyw. Tym, co łączy te wszystkie porządki, miała być Środula. Nie-miejsce pamięci.

2.

Początkiem pracy miało być zatem artystyczne śledztwo wokół pamięci sosnowieckiego getta i żydowskiej historii miasta, które zintensyfikowałam kilka miesięcy przed rozpoczęciem prób, a które prowadziłam z przerwami od 2018 roku. Nieliczne ślady potwierdzają tylko skalę zapomnienia i wyparcia. W 2009 roku Wojciech Wilczyk przygotował projekt fotograficzny *Niewinne oko nie istnieje*. Jeździł po Polsce, po dużych miastach i niewielkich miasteczkach, i utrwalał na zdjęciach ślady dawnych synagog. Badał pamięć miejsc i formy, w jakich dawne miejsca kultu przetrwały, o ile przetrwały. Z zebranej dokumentacji stworzył album, w którym oprócz zdjęć zamieścił zapisy rozmów z mieszkańcami, ich pytania i reakcje na fotografowanie budynków. Komentarze często ujawniają niechęć do rozmowy na temat żydowskiej przeszłości lub niewiedzę, że taka przeszłość w tych miejscach istniała. W albumie Wilczyka nie figuruje Sosnowiec, choć synagog było w mieście kilka. Najważniejsza znajdowała się przy ul. Dekerta 16, w bliskim sąsiedztwie Teatru Zagłębia. W miejscu dawnej bożnicy znajduje się obecnie plac targowy. Dopiero niedawno pojawiła się tablica informująca o tym, że kiedyś stała tu synagoga.

Na początkowym etapie, szukając śladów getta na Środuli i pustych miejsc po żydowskiej przeszłości Sosnowca, skupiłam się na Będzinie. Wydawało mi się, że tam praca dotycząca tematów żydowskich w Zagłębiu rozpoczęła się wcześniej. Środula to zresztą dzielnica zaraz przy granicy z Będzinem, przed wojną miasta również się przenikały. W Będzinie mieszka Adam Szydłowski, pasjonat historii zagłębiowskich Żydów, regionalista, społecznik, pomysłodawca i właściciel Cafe Jerozolima. Szydłowski odkrył w Będzinie trzy domy modlitwy oraz doprowadził do publikacji pamiętnika Rutki Laskier z Będzina, nazywanej polską Anną Frank, która w ostatnim roku życia (w

1943 roku) prowadziła pamiętnik, odnaleziony i wydany w 2006 roku. O początkach swojego zainteresowania tematyką żydowską Adam Szydłowski mówił tak: „Zaczęło się w rodzinnym domu. Temat Żydów niezliczoną ilość razy przewijał się w rozmowach z moją babcią, która mieszkała na Środuli. W czasie wojny, kiedy Niemcy zorganizowali tam getto, musiała opuścić swój rodzinny dom. Wróciła do niego dopiero po likwidacji «wyspy śmierci», jak nazywali to miejsce przesiedleni tam ludzie" (2017). Adam Szydłowski przez kilka lat w ramach Fundacji Rutki Laskier zabiegał o stworzenie Muzeum Historii Żydów Zagłębia. Zgromadził wiele niezwykle cennych przedmiotów i dokumentów. Instytucji nie udało się dotychczas powołać.

Przystępując do pracy nad scenariuszem, wiedziałam również o działalności będzińskiej Fundacji Brama Cukermana (w 2009 roku powstała z inicjatywy Karoliny i Piotra Jakoweńko), która zajmuje się ochroną zabytków kultury żydowskiej oraz upamiętnianiem wielowiekowej obecności Żydów w Będzinie i w regionie, edukacją, aktywnością na rzecz porozumienia międzykulturowego oraz badaniami nad historią i życiem Żydów w Będzinie i regionie. Brama Cukermana wydała publikację *Pamięć pogranicza*, w której znaleźliśmy jedną historię dotyczącą Środuli i zakopanych tam, na podwórzu przy ul. Zuzanny, tefilinów (świadectw wejścia w dorosłe życie religijnych Żydów). Piszę o tym wszystkim, żeby pokazać, w jakiej próżni początkowo działaliśmy. Temat gett zagłębiowskich nie był wcześniej podejmowany w regionie. Istnieje jedna ważna publikacja na ten temat: *Zagłada Żydów z Zagłębia Dąbrowskiego w KL Auschwitz* Andrzeja Strzeleckiego, wydana w 2014 roku przez Muzeum Auschwitz-Birkenau. Upamiętnianiem gett w okupowanej przez hitlerowców Polsce zajmuje się – przynajmniej tak głosi tekst programowy na stronie instytucji – Muzeum Getta Warszawskiego, co znaczenie utrudnia i spowalnia rozwój badań na temat gett zagłębiowskich na miejscu. Brakuje instytucji, tematem zajmują się pasjonaci. Co ciekawe,

wszystkie wymienione powyżej – istotne dla żydowskiej historii Zagłębia – publikacje ukazały się już w XXI wieku. Nawet *Maus* Arta Spiegelmana (1986) w Polsce wydano dopiero w 2001 roku.

Chcę to podkreślić, ponieważ praca nad scenariuszem i nad dramaturgią spektaklu wymagała od nas przeprowadzenia badań podstawowych, w pewnym sensie była pracą pionierską. Niedługo przed rozpoczęciem prób (pracę nad koncepcją zaczęliśmy pod koniec 2021 roku, próby rozpoczęliśmy latem 2022 roku), okazało się, że nasza praca zbiegła się w czasie z ożywieniem zainteresowania historią żydowskiej społeczności w Sosnowcu. Jesienią 2021 roku ukazał się *Przewodnik po żydowskim dziedzictwie Sosnowca* wydany przez Stowarzyszenie I like Zagłębie przy wsparciu Urzędu Miasta w Sosnowcu i Sosnowieckiego Centrum Sztuki – Zamek Sielecki. Przewodnik zawiera kilka tras spacerów po sosnowieckich dzielnicach, archiwalne i współczesne fotografie, fragmenty dokumentów (głównie z Żydowskiego Instytutu Historycznego) oraz mapy. Jest niezwykle cennym opracowaniem, efektem pracy grupy regionalistów, która przez półtora roku podążała tropem znanych i zapomnianych miejsc związanych z sosnowieckimi Żydami i zbierała dokumentację. Pierwszy raz zobaczyłam wtedy na mapie elementy topografii środulskiego getta nałożone na współczesny plan dzielnicy. Archiwalne mapy, które oglądałam wcześniej, posługiwały się niemieckimi nazwami ulic i pokazywały jedynie wycinek obecnego terenu. W *Przewodniku* znalazłam również informację o kręconej w 1980 roku na terenie Środuli amerykańsko-polskiej produkcji *The Wall* (*Mur*) w reżyserii Roberta Markowitza i Jerzego Antczaka, w której zarejestrowano wyburzanie dawnych budynków na Środuli. Ten film był dla mnie jednym z najważniejszych odkryć i stał się później istotnym elementem dramaturgii spektaklu.

Jeszcze jednym, bardzo wartościowym materiałem, który pojawił się już w trakcie naszych przygotowań (na początku 2022 roku), był film dokumentalny *(Nie)Zapomniani – historia sosnowieckiej społeczności żydowskiej* w reżyserii Bartosza Bednarczuka, wyprodukowany przez kanał YouTube Historia Zapomniana. W filmie wzięli udział ostatni świadkowie, żydowscy mieszkańcy przedwojennego i wojennego Sosnowca. Może trzeba w tym miejscu wspomnieć, że do 1 września 1939 roku w Sosnowcu mieszkało około trzydziestu tysięcy osób pochodzenia żydowskiego, co stanowiło dwadzieścia procent mieszkańców miasta. W wyniku dokonanych przez Niemców przesiedleń w czasie wojny ich liczba wzrosła do czterdziestu pięciu tysięcy.

Żaden z dwóch wspomnianych materiałów (przewodnik czy film dokumentalny) nie rozwijał tematu środulskiego getta, utworzonego w tej dzielnicy w latach 1942-1943, ale w każdym z nich pojawiły się nowe tropy i osoby, za którymi mogliśmy pójść. Osobą łączącą oba projekty był Tomasz Grząślewicz, regionalista i tłumacz, członek Stowarzyszenia I like Zagłębie i grupy Będzin-Sosnowiec-Zawiercie Area Research Society, który pełnił w nich zarówno rolę eksperta, tłumacza, jak i konsultanta historycznego. Współpraca z Tomaszem Grząślewiczem na późniejszym etapie przygotowań okazała się dla nas kluczowa.

3.

Stawiając w centrum naszego projektu miejsce – dzielnicę, która na skutek historycznych przemian przeobraziła się nie do poznania – szukaliśmy kontekstów, które mogłyby naświetlić specyfikę tego typu obszarów: nieczytelnych współcześnie, wymagających przeprowadzenia śledztwa w przeszłości. Jednym z pierwszych kontekstów – i może najbardziej

oczywistym – była książka Martina Pollacka *Skażone krajobrazy*, esej o miejscach masowych mordów, dokonywanych w ukryciu, w ścisłej tajemnicy. Pytania, które stawia w swoim tekście Pollack, dotyczące świadomości mieszkańców związanej z miejscem, w którym żyją, z ich codziennością toczącą się na obszarach „po przemocy", zaprowadziły nas do dużo szerszego zagadnienia, jakim jest środowiskowa historia Zagłady. Mam tutaj na myśli zarówno publikację Jacka Małczyńskiego *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej* (2018), jak i imponującą pracę Romy Sendyki i jej zespołu badawczego zebraną w dwóch tomach *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania* (autorstwa Romy Sendyki), *Nie-miejsca pamięci 1. Nekrotopografie* i *Nie-miejsca pamięci 2. Nekrotopologie* (prace zbiorowe). W największym skrócie można powiedzieć, że publikacje te zbierają wyniki badań dotyczących „nieupamiętnionych miejsc ludobójstwa i ich wpływu na współczesne procesy wytwarzania form pamięci kolektywnej i tożsamości kulturowej w Polsce" (za wydawcą, IBL PAN). Publikacje poświęcone „nie-miejscom" ukazały się w 2021 roku. Badacze i badaczki mierzą się w nich z opisem krajobrazów, które traktują jako „miejsca współświadczące, uczestniczące w zeznaniu na temat wydarzenia, którego są pochodną". Same miejsca traktowane są jako materialni świadkowie, co było dla nas niezwykle ważne w odniesieniu do Środuli, gdzie na skutek przemian zachowało się niewiele z dawnej zabudowy, a topografia terenu uległa całkowitemu przeobrażeniu. Kategorie, które znaleźliśmy w tekstach o „nie-miejscach pamięci" bardzo trafnie opisywały również Środulę: jako terytorium „pozostawione w formie przejściowej, nie całkiem zapomniane, nie całkiem zneutralizowane, z jego negatywną widocznością, nieużytecznych kęp, niezabudowanych skwerów, zachwaszczonych polan, zaśmieconych pól, zdewastowanego krajobrazu, który staje się nieczytelny, bo żadna rama nie wspomaga odpowiedzi" (fragment scenariusza). W

szerszym kontekście interesowało nas, na jakich warunkach tego typu miejsca – porzucone, nieoznakowane i rozproszone – wracają do zbiorowej świadomości i pamięci. Środowiskowa historia Zagłady to wciąż badania pionierskie. Wiele osób zajmujących się kulturami pamięci odbiera je jako kontrowersyjne, głównie z tego powodu, że rezygnują z perspektywy antropocentrycznej, co jest interpretowane jako odsunięcie kwestii ofiar na dalszy plan. Jest to jednak zagadnienie dużo bardziej złożone. Jak wynikało z naszych rozmów z Romą Sendyką, którą zaprosiliśmy do poprowadzenia seminarium w ramach prób, w jej ujęciu nie chodzi o całkowite odejście od aspektu ludzkiego, ale o zmianę perspektywy, która wychodząc od materialności, pozwala dostrzec takie obszary w badaniach nad Zagładą, które dotąd były pomijane. Według Sendyki: „Badania nad Holokaustem prowadzono pierwotnie w archiwach, czytano teksty: najpierw dokumenty niemieckie, potem zeznania świadków. To jest «czysta robota». Tej brudnej niewielu się podjęło. Myślę, że w Europie Środkowej możemy wytyczyć w ogóle nową drogę w badaniach nad Holokaustem, taką faktycznie zaangażowaną: ciało czegoś dotyka, ręce czymś ociekają i to coś, co wydobywasz na jaw, to jest właśnie materialny nadmiar, fizyczna, konkretna obecność zagładowej przeszłości w tej części świata”. Badaczka uważa, że jeżeli podmiotowo potraktujemy łąkę, na której kiedyś leżały ciała, to ona zaczyna mieć jakieś wymagania wobec nas. Wcześniej nie było sposobu, żeby wrócić na przykład do kwestii rozrzuconych prochów, a ludzkie resztki gdzieś tam cały czas trwały, tworząc jakąś ludzko-nieludzką hybrydę. Sendyka pisze w książce *Poza obozem*, że w Dolinie Śmierci pod Chojnicami, gdzie w czasie wojny Niemcy zabijali lokalnych obywateli i palili na stosach ich ciała, archeolodzy odnaleźli latem 2020 roku m.in. fragmenty sosnowego stosu z wtopionymi pod wpływem wysokiej temperatury w drewno drobinami ludzkich kości. Takich miejsc w Polsce i w Europie Środkowej jest wiele.

4.

Środula jest terenem, gdzie nie ma masowych grobów, ciała zostały ekshumowane zaraz po likwidacji getta, zresztą niezgodnie z prawem judaizmu, wywiezione do krematoriów w Auschwitz. Wcześniej, w okresie istnienia getta, od jesieni 1942 do sierpnia 1943 roku, regularnie odchodziły ze Środuli transporty do Auschwitz (w dokumentach mowa o regularnej „ewakuacji" Żydów z getta). Wykorzystywano do tego celu sąsiedztwo Kolei Wiedeńsko-Warszawskiej, więc położenie terenu i jego ukształtowanie również miało wpływ na decyzję o wyborze tego konkretnego miejsca na getto. Od 12 października do 21 listopada 1942 roku Żydzi opuścili w śródmieściu Sosnowca i w sąsiednich dzielnicach łącznie 518 mieszkań, stanowiących 909 pomieszczeń mieszkalnych, a zamieszkali w Środuli Polacy opuścili 206 mieszkań, czyli 297 pomieszczeń. (za: Strzelecki, 2014). Przed wojną Środula znajdowała się nieco na uboczu (dziś jest z centrum dobrze skomunikowana), była położona na wzgórzu, co znacznie ułatwiało kontrolowanie terenu. Z jednej strony naturalną granicę stanowiła linia kolejowa, z pozostałych łąki i nieużytki. Getto na Środuli nie było otoczone murem ani drutem kolczastym, było to tzw. otwarte getto. Tymczasem w *Mausie* (2010, s. 111), kiedy mowa o przesiedleniu Żydów na Środulę, rysunek przedstawia getto otoczone drutem kolczastym, z budką strażniczą i szlabanem. Tomasz Grząślewicz, który stał się naszym przewodnikiem po terenie Środuli, porównywał zeznania ocalałych, składane zaraz po wojnie i te składane wiele lat później: z pierwszych wyraźnie wynika, że nie było na Środuli żadnego ogrodzenia, w tych drugich natomiast – na skutek obcowania zeznających z relacjami innych świadków, z książkami i filmami o Holokauście – mur albo drut już się pojawia (na przykład w cytowanej w spektaklu relacji Abrahama Krakowskiego). To przemieszanie pamięci

osobistej i zbiorowej, wszelkie niezgodności i nieścisłości, wzajemne wpływy przy tworzeniu reprezentacji Środuli były dla mnie w pracy nad scenariuszem i dramaturgią bardzo ciekawe.

Według ustaleń historyków zarówno getto środulskie (w Sosnowcu było w początkowym okresie jeszcze mniejsze getto na Starym Sosnowcu, później połączone ze Środulą), jak i getto będzińskie były gettami otwartymi (w Będzinie granica getta była prawdopodobnie oznaczona białą linią i specjalnymi tabliczkami z ostrzeżeniem dla Żydów o zakazie opuszczanie tego miejsca). Trzeba dodać, że Środula była przed wojną biedną, robotniczą dzielnicą, bez kanalizacji, z gęstą i niską zabudową z wapienia („jak w miasteczkach hiszpańskich"). Warunki do życia były ekstremalnie trudne. Zachowały się dwadzieścia cztery dokumenty dotyczące zaangażowania nadburmistrza sosnowieckiego Schönwäldera i innych narodowych socjalistów w sprawę tworzenia gett w Zagłębiu. Wynika z nich, że „w Środuli oraz w sąsiadujących z nią dzielnicach, Mała Środula (Klein Schrodel) i Małe Zagórze (Klein Sagern) jest 35,5 tys. m2 powierzchni mieszkalnej, zajmowanej dotąd wyłącznie przez Polaków, można umieścić od 17 tys. do 18 tys. Żydów przy założeniu, że na każdego z nich przypadałoby najwyżej po 2 m2, ale na dziecko mniej" (dokument z 1942 roku, za: Strzelecki, 2014). Warunki mieszkaniowe w getcie na Środuli były okropne. W jednym pokoju mieszkało dziesięć-dwanaście osób, czasami Żydzi obozowali pod gołym niebem, aż dostali jakiś kąt.

Zgromadzona na terenie Środuli ludność żydowska codziennie była odprowadzana pod eskortą do pracy w szopach, czyli obozach pracy przymusowej na terenie Sosnowca. Jeden z największych szopów – szop szewski Rudolfa Braunego – znajdował się na Środuli od strony Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Jest to jeden z nielicznych obiektów pozostałych z

czasów getta na terenie dzielnicy.

Szop Braunego odegrał istotną rolę podczas likwidacji getta w sierpniu 1943 roku. Zgromadzono w nim około tysiąca Żydów, którzy mieli „sprzątać" teren po akcji likwidacyjnej. Była to też ostatnia, udokumentowana w *Mausie* kryjówka Andzi i Władka Spiegelmanów. Z komiksu Spiegelmana wynika, że kiedy Żydzi wydrążyli tunel-kryjówkę, ukryli ją za stertą butów. Podczas akcji likwidacyjnej schowali się tam i czekali, aż niebezpieczeństwo przeminie. Tylko nielicznym udało się ocaleć. Choć na terenie Śródmieścia kryjówek było mnóstwo (prawie każdy dom, każde podwórko miało jakąś kryjówkę na strychu, w piwnicy, za ścianą), w sierpniu 1943 roku większość z nich została odkryta przez Niemców, a ukrywający się w nich Żydzi zastrzeleni lub wywiezieni do Auschwitz. W *Mausie* można znaleźć kilka rysunków ze schematycznymi przekrojami typowych śródmiejskich kryjówek (np. 2010, s. 116, s. 118). Do sieci kryjówek w getcie na Śródmieściu odnosi się również tytuł rozdziału piątego – *Mysie dziury*. Na rysunku widzimy grupę Żydów (Myszy – według pomysłu graficznego Spiegelmana – przykrytych kocami i z okryciem głowy) siedzących w ciszy przy wejściu do kryjówki, wyglądającym jak tytułowa mysia dziura.

5.

Centralną figurą naszego spektaklu miała być Śródmieście, z szeroko pojętą biografią tego miejsca i konkretnych ludzi z nią związanych. Nie chcieliśmy redukować tej dzielnicy jedynie do getta. Śródmieście jako krajobraz Mausa miała również wypełniać pejzażem, biotopem czy resztkami zabudowań czarno-białe, schematyczne okienka komiksu Spiegelmana. Komiks był dla nas w początkowej fazie rodzajem mapy, przewodnika, ale w dalszej pracy chcieliśmy zderzyć go z materiałem dokumentalnym, osadzić w konkrecie

miejsca, żeby dostrzec wzajemne wpływy.

O *Mausie* Arta Spiegelmana napisano wiele. Nie ma tu miejsca, żeby przywoływać wszystkie tropy interpretacyjne, które uruchamia lektura tej imponującej powieści graficznej. Wydany w Polsce w 2001 roku komiks spotkał się z dość powierzchownym odbiorem, skupionym przede wszystkim na reprezentacji poszczególnych grup etnicznych i narodowych. Przedstawienie Polaków jako świń było, nie tylko dla konserwatywnej części odbiorców, oburzającym gestem. Dyskusja wokół *Mausa* dotyczyła zarówno stosowności formy w odniesieniu do dotychczas przyjętych strategii mówienia i pisania o Holokauście, jak i przełamywania gatunku i mieszania konwencji. Komiks bazuje na nagraniach przeprowadzonych przez Arta z ojcem Władkiem Spiegelmanem, jednocześnie przez nałożenie na osobiste wyznanie konwencji „bajki zwierzęcej" wyraźnie rozbija zwyczajowe oczekiwania związane ze świadectwem ocalałego czy literaturą non-fiction. Tych przełamań formy, zakłóceń, wirusów jest w *Mausie* dużo więcej: w kilku miejscach pojawiają się fotografie dokumentalne, choć zdjęcia rodziny Spiegelmanów funkcjonują w komiksie również w formie rysunkowej z głowami myszy, autor zamieszcza też komiks w komiksie (krótki komiks poświęcony samobójczej śmierci matki narysowany w zupełnie innej estetyce), wspomnienia i świadectwa Władka komplikuje zarówno perspektywa teraźniejsza, w której śledzimy spotkania ojca z synem i okoliczności nagrywania wspomnień, odsłonięcie mozolnego i wieloletniego procesu przetwarzania ich na komiksowe „dymki", jak i liczne braki w narracji (zniszczony przez Władka pamiętnik matki Arta, Anji). To tylko kilka najważniejszych gestów artystycznych, które sprawiają, że *Maus* ma złożoną i precyzyjnie przemyślaną strukturę.

Jednym z najpiękniejszych tekstów o *Mausie* jest dla mnie *Żałoba i*

postpamięć Marianne Hirsch. Ten tekst jest zwykle przytaczany w kontekście wprowadzonego przez Hirsch pojęcia postpamięci, w moim odbiorze zawiera jedną z najbardziej przejmujących interpretacji powieści graficznej Spiegelmana. Hirsch skupia się w nim na wszystkich elementach komiksu, które mają za zadanie „rozsadzanie ramy", czyli rozbijają wyjściową konwencję, wprowadzają niepokój odbiorczy, budują własną metanarrację. W największym skrócie: autorka wychodząc od analizy trzech rodzinnych fotografii (dokumentalnych, nie przerysowanych) umieszczonych w dwóch tomach *Mausa*, czyta całość jako narrację o „stracie, żałobie i pragnieniu", narrację „pokrętną, która zarówno potwierdza opowieść *Mausa*, jak ją podważa" (2010, s. 267). Dla Hirsch centralną figurą w opowieści nie jest Władek, ale Anja. „W *Mausie* dominuje jednak nieobecność głosu Andzi, zniszczenie jej pamiętników, list, którego nie zostawiła. Andzia pojawia się we wspomnieniach innych: pozostaje obecna w sferze wizualnej, nie audialnej. Mówi zdaniami, które wyobraża sobie jej syn lub wspomina mąż. W ich pamięci została zmistyfikowana, zobiektywizowana, ukształtowana przez potrzeby i pragnienia tych, którzy pamiętają" (tamże, s. 270). Zwrot w stronę tego, co brakujące, nieopowiedziane, co domaga się wypełnienia z powodu utraty interesował mnie zarówno w odniesieniu do postaci Anji Spiegelman, jak i w szerszym planie: pracy z archiwum, z materiałami dokumentalnymi, ze świadectwami. Do wielu istotnych materiałów udało nam się dotrzeć, ale im więcej znajdowaliśmy, tym większa odsłaniała się pustka. W przypadku Andzi Spiegelman poruszającym tematem była dla mnie również próba opisania jej kondycji psychicznej, zapisane w komiksie ślady jej predyspozycji psychicznych, które w zderzeniu z traumą wojenną (utratą rodziców i ukochanego syna Rysia) naznaczyły jej życie głęboką depresją, zakończoną samobójczą śmiercią w 1968 roku. Ta kobieca perspektywa, herstorie niepasujące do heroicznych zapisów wojennych

losów kobiet, pomnożyła się w dalszej pracy o kolejne bohaterki.

Jeszcze jednym, bardzo ważnym kontekstem w naszej pracy była książka wydana przez Arta Spiegelmana z okazji dwudziestopięciolecia premiery *Mausa*, czyli *MetaMaus*. Jest to publikacja wyjątkowa (niestety nie została jeszcze przetłumaczona na język polski), a dla mnie – jako dla dramaturżki – bezcenna. *MetaMaus* pokazuje proces powstawania powieści graficznej Spiegelmana od środka. Jak piszą wydawcy: jest jak otwarcie archiwów. Oprócz wywiadów z Artem Spiegelmanem, płyty CD z nagraniami wspomnień Władka Spiegelmana, które stały się podstawą narracji komiksowej, są w niej zamieszczone liczne szkice, prototypy rysunków, fotografie dokumentalne, które zostały przez Spiegelmana zgromadzone i przetworzone za pomocą komiksowej kreski, zdjęcia z wyjazdów do Oświęcimia w 1978 roku i dokumentacja z wizji lokalnej w Auschwitz, ślady dyskusji nad strukturą i kompozycją całości, tropów literackich, które inspirowały Spiegelmana w pracy nad *Mausem* (np. w drugiej części *Mausa*, opisując życie rodziców w obozie, Spiegelman korzystał z opowiadań Tadeusza Borowskiego). Znaleźliśmy tam również wspomnienia o pochodzącej z Sosnowca Annie (Anji) Zylberg, żonie Władka Spiegelmana, komiksowej Andzi i jej zdjęcie podpisane „Anja 1945” z pieczątką Komitetu Żydowskiego, Oddział Sosnowiec, na którym ma trzydzieści trzy lata. Te materiały uruchomiły aktorkę Adriannę Malecką, grającą w naszym spektaklu „widmo Andzi, aktorkę grającą Anję Spiegelman, poszukiwaczkę własnego głosu w narracji Arta i Władka”, do napisania monologu, którego głównym motywem była „lista rzeczy, które wie o Andzi z *Mausa*”.

6.

Struktura i kompozycja powieści graficznych jest dla mnie od dawna dużą

inspiracją w pracy nad scenariuszami i dramaturgią spektakli. Lekturę i analizę powieści graficznych, głównie komiksów Alison Bechdel *Fun Home* i *Czy jesteś moją matką?* proponuję regularnie na zajęciach z „Pisania tekstu dla teatru" dla studentów trzeciego roku Wydziału Reżyserii Dramatu AST w Krakowie. Moje myślenie o tekście dla teatru i dramaturgii przedstawienia jest przestrzenne. Pracuję przeważnie z kilkoma wyodrębnionymi warstwami (operującymi różnych porządkami narracyjnymi) i w ramach tych warstw szukam między nimi połączeń, zwykle na zasadzie asocjacji. Formy, które preferuję, mają charakter kolażowy, czasem eseistyczny, na pewno niejednorodny na poziomie faktury, umożliwiający „pocieranie" jednego materiału o drugi, zderzanie punktów widzenia, zmiany perspektywy. Na tego typu gestach, a nie na tkance fabularnej czy przemianie postaci, tworzę dramaturgię całości. Podobne myślenie było dla mnie punktem wyjścia do szukania dramaturgii *Środuli. Krajobrazu Mausa*. W tym akurat wypadku to przestrzenne, graficzne, obrazkowe myślenie było organicznie związane z tematem. Na *Mausa* patrzyłam jak na plansze, jak na atlas, a w dużym pomniejszeniu dokument PDF z rysunkami Spiegelmana wyglądał jak klisza fotograficzna.

Interesujący wydawał mi się gest, który na tym samym materiale wykonał Wilhelm Sasnal w serii pięciu rysunków inspirowanych *Mausem*. Warto wspomnieć, że jego projekt powstał w 2001 roku, krótko po ukazaniu się polskiego wydania komiksu, krytykowanego – jak już wspomniałam – za „antypolski charakter". Był to również rok, w którym w przestrzeni publicznej toczyła się burzliwa dyskusja na temat zbrodni w Jedwabnem (po wydaniu w 2000 roku książki *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa), istotna zarówno dla pamięci o Zagładzie, jak i stosunków polsko-żydowskich. Sasnal zafascynowany komiksem Spiegelmana przekadrował na obrazach wybrane rysunki, tworząc niepokojące – na pierwszy rzut oka – abstrakcyjne obrazy,

których Zagładowy powidok bardzo szybko zaczynał pracował w umyśle odbiorcy. Na czterech z nich Sasnal właściwie pominął postaci i prowadzone przez nie rozmowy, skupiając się na elementach przestrzeni: fragmentach podłogi czy muru, czarnej plamie na podłodze, drzwiach i pryczy. Na piątym obrazie – namalowanym w konwencji fotografii portretowej – przerysował jednego z bohaterów komiksu: świnię w marynarce i czapce. Rok później, w 2002 roku, na ścianie Galerii Bielskiej BWA umieścił z kolei jedynie teksty w komiksowych „dymkach", usuwając z kadrów całe rysunki. Strona komiksu została przez Sasnala powiększona do rozmiarów ściany budynku i umieszczona w miejscu, które w sposób bezpośredni jest związane z akcją komiksu (mam na myśli miasto, nie konkretny budynek; pierwotnie mural miał być nałożony na ścianę Muzeum Techniki w Bielsku-Białej, budynek, który był dawną fabryką Spiegelmana, ale artysta nie uzyskał zgody). Jak pisał w komentarzu do tej pracy Adam Ostolski: „Osobista (choć niepozbawiona publicznego znaczenia) opowieść o tym, jak syn ocalałego z Holocaustu radzi sobie z traumą drugiego pokolenia i próbuje zrekonstruować z różnych fragmentów losy ojca, zmienia się w gest przede wszystkim publiczny (choć oparty na czyjejś bardzo przecież osobistej historii)" (Sienkiewicz, 2009). Strategie Sasnala: przekadrowanie, przeskalowanie, ukrywanie lub pomijanie wybranych elementów, by uwydatnić inne – ukierunkowały również moją pracę z komiksem Spiegelmana.

7.

Gdybym miała wskazać bloki tematyczne, z którymi zaczynałam pracę nad scenariuszem, to były to cztery warstwy, skrótowo nazwane: 1. „Maus", 2. „Mur", 3. „Moje osiedle", 4. „Skażony krajobraz". Podsumowując założenia pracy z pierwszym blokiem tematycznym, czyli *Mausem* Spiegelmana,

interesowały mnie następujące gesty: wmontowanie krajobrazu Środuli w czarno-białe komiksowe rysunki, odwrócenie procesu pracy Spiegelmana poprzez zdekonstruowanie komiksu, rozłożenie kadrów jak na stole montażowym i ukazanie prototypów rysunków (dokumentacja miejsc akcji, odwołania do poszerzonej biografii wybranych postaci), praca ze strukturą komiksu w ramach struktury spektaklu również oparta na odwróceniu proporcji (to, co w komiksie jest wirusem, czyli warstwa wprost dokumentalna, w spektaklu jest podstawowym poziomem, natomiast to, co komiksowe – postaci myszy, wybrane kadry – pojawia się w przedstawieniu w warstwie wizualnej na zasadzie wirusa, zakłócenia), wybór postaci Andzi i związanych z nią tematów (na poziomie meta: nieobecności w narracji, braku głosu, spalonego pamiętnika, nieistniejącego archiwum, na poziomie herstorii: wspólnota kobiecych losów połączona doświadczeniem depresji, PTSD, samobójstwem kilkadziesiąt lat po zakończeniu wojny), w końcu – jedna lokalizacja: szop Rudolfa Braunego jako jedyny ocalały, możliwy do zidentyfikowania obiekt na terenie Środuli, łączący komiks ze współczesną dzielnicą.

Drugi blok tematyczny – pod hasłem: „Mur" – wydawał się mi się równie fascynujący. Jak już wspomniałam film *Mur* (*The Wall*) był amerykańsko-polską produkcją w reżyserii Roberta Markowitza i Jerzego Antczaka (Antczak był drugim reżyserem), kręconą w 1980 roku w Sosnowcu i na Środuli. To adaptacja powieści historycznej z 1950 roku autorstwa Johna Herseya, amerykańskiego pisarza i publicysty, opowiadającej o powstaniu w getcie warszawskim i ucieczce grupy czterdziestu mężczyzn i kobiet. O tym, że film był kręcony w Sosnowcu i na Środuli, dowiedziałam się dość wcześnie, ale dopiero czytając o okolicznościach kręcenia tego filmu w *Przewodniku po żydowskim dziedzictwie Sosnowca*, dotarło do mnie, jak mocny paradoks tutaj zadziałał. Podobno za sprowadzeniem ekipy

amerykańskiej na Środulę stał pochodzący z Sosnowca Maciej Szczepański, ówczesny szef Radiokomitetu (Komitetu ds. Radia i Telewizji). Wiedział, że pod koniec lat siedemdziesiątych zapadła decyzja o wyburzeniu starej Środuli pod rozbudowę osiedla z wielkiej płyty i w związku z tym ekipa filmowa będzie mogła nakręcić rzeczywiste wyburzanie budynków przeznaczonych do rozbiórki. W zdetonowanych budynkach i w ruinach można było kręcić sceny z wybuchu powstania w getcie warszawskim: sceny walk, pożarów i wojennej zawieruchy. O ironio, historia o powstaniu w getcie warszawskim została nakręcona na terenie byłego getta sosnowieckiego. Upamiętniając jedno wydarzenie, zatarto całkowicie pamięć o drugim. Wiedza o powstaniu w getcie warszawskim jest powszechna, świadomość dotycząca losów getta na Środuli jest nikła. W *Przewodniku* uderzyła mnie następująca informacja: „W nakręconym w takich okolicznościach filmie *The Wall* (*Mur*) możemy zobaczyć, jak wyglądała Środula, udająca wojenny Muranów. Ponieważ zaś Sosnowiec był jednym z miejsc, w których Żydzi rzeczywiście zbrojnie wystąpili przeciwko Niemcom, historia ta nabiera wymiaru symbolicznego” (2021, s. 132).

Muszę przyznać, że pierwszy raz dowiedziałam się wówczas o zbrojnym oporze w getcie na Środuli. Jedyne materialne ślady tej akcji w getcie sosnowieckim to ulica Bohaterów Getta i plac Braci Kożuchów, na którym stoi pomnik upamiętniający Żydów zamordowanych w gettach sosnowieckich; pomnik znajdujący się zresztą w nowej części osiedla, poza dawnym terenem getta środulskiego. Obejrzałam film Markowitza i Antczaka, skupiając się na scenach kręconych w charakterystycznej niskiej zabudowie Środuli. Nie musiałam być zbyt uważna – moment, w którym pojawiają się kadry z wyburzania budynków na Środuli, zawiesza dotychczasową narrację filmu, który wcześniej operuje dość wartką fabułą i dużą liczbą głównych bohaterów. Sceny niszczenia zabudowy są niezwykle

spektakularne, nagrane w dłuższej ekspozycji, właściwie pozbawione ludzi. Walące się ściany, chmury dymu, potem ruiny w płomieniach. Wycięliśmy z filmu wszystkie ujęcia destrukcji środulskich budynków i pokazaliśmy w jednej przedłużonej sekwencji w spektaklu. Była to dla nas faktyczna, materialna likwidacja getta udokumentowana w filmie fabularnym.

Za sprawą filmu *Mur* zetknęliśmy się z materiałem, który podobnie jak *Maus* łamał konwencje i przedstawiał nie tylko to, co pozornie wydawałoby się, że opowiada. To odkrycie i potrzeba potraktowania tych scen dosłownie jako wyburzania pozostałości getta uruchomiły moje dalsze poszukiwania w dwóch kierunkach. Po pierwsze postanowiłam skontaktować się z Jerzym Antczakiem, żeby dowiedzieć się, co filmowcy wiedzieli o Środuli podczas kręcenia filmu. Po drugie chciałam dotrzeć do sosnowieckich statystów, na których chciałam spojrzeć nie jak na filmowe „żywe tło", ale jak na świadków historii. Byłam ciekawa, jaka jest pamięć reżysera, a jaka pamięć statystów. Interesujące wydało mi się również to, że film kręcony w Sosnowcu niedługo przed stanem wojennym nie doczekał się polskiej premiery. Większość biorących udział w zdjęciach statystów nigdy więc nie zobaczyła siebie na ekranie (od niedawna *Mur* jest dostępny w internecie, na forach dotyczących filmu znalazłam wypowiedzi świadczące o tym, że ówcześni statyści oglądali ten film wiele lat po jego premierze i rozpoznali siebie lub swoich bliskich). Myślałam też o tym, żeby skonfrontować statystów z filmem, by w ten sposób dodatkowo pobudzić ich pamięć. Z wydobytego z archiwum reportażu z planu filmowego zrobionego przez regionalny oddział Telewizji Polskiej z udziałem Jerzego Antczaka i polskiego producenta Wilhelma Hollendra dowiedziałam się, jaka była skala tej produkcji i że wzięło w niej udział około dziewięciu tysięcy statystów.

Jeszcze przed rozpoczęciem prób poprosiłam dział programowy Teatru

Zagłębia o udostępnienie różnymi kanałami informacji o tym, że poszukujemy statystów z filmu *Mur*. Zgłosiło się sześć osób, z którymi zaczęłam korespondować. Były to osoby w różnym wieku, zarówno kobiety, jak i mężczyźni. Wszystkich poprosiłam o zapisanie wspomnień z planu filmowego. Co ciekawe, zebrane przez mnie relacje dotyczyły głównie pamięci dzieci i młodzieży („Jako dziecko byłam w tym filmie jako statysta, była to dla nas zabawa raczej. Miałam 12 lat"; „w filmie *Mur* grała wówczas 16-letnia moja mama, moja mama grała w tym filmie małą Żydówkę, która ciągnęła drewniany wózek"). Andrzej Stempa napisał długie i pełne szczegółów wspomnienie, które znalazło się później w spektaklu. „Naszym zadaniem było robienie tłumu w wagonach towarowych, to znaczy staliśmy na ławkach umieszczonych pod lufcikami i pozorowaliśmy, że wagony są przepełnione. W moim wagonie, oprócz mnie było czterech statystów. […] W czasie oczekiwania wręczano nam opaski z gwiazdą Dawida oraz instruowano, jak mamy się zachowywać, gdy ruszy kamera. Żadnych uśmiechów, pełna powaga, zmęczenie na twarzach" (fragmenty relacji). W tych świadectwach interesujące było pomieszanie porządków pamięci, pamięć dorosłej osoby powracającej do doświadczenia dziecka, w którym dominowała ekscytacja i zabawa, a nie pełna powagi refleksja wokół tematu: „jako niezbyt miłe pamiętam, że kiedy założono mi jako sukienkę taki worek jak z ziemniaków, to był on bardzo gryzący i nieprzyjemny. Płacono za zdjęcia takimi bonami, które później chyba mama wymieniała na pieniądze. Ponieważ marzyłam, o rowerze, za pieniądze zarobione z filmu mama kupiła mi za to składak Wigry 3" (fragment relacji Edyty Skatuły).

Udało mi się skontaktować z Jerzym Antczakiem. Zapytałam go o wybór lokalizacji, wpływ tego miejsca na scenariusz, decyzje operatorskie, sposób przeprowadzania eksplozji: czy to była dokumentacja faktycznych wyburzeń, czy niszczenie budynków do filmu. Antczak odpowiedział krótko: „Dziękuję

za propozycję na temat filmu *Mur*. Niestety, nie mogę z niej skorzystać. Wspomnienie tego filmu wywołuje wiele przykrości, jakich doznałem i wolałbym o nich zapomnieć. […] Ale jeśli Panią to ciekawi, proszę zajrzeć do mojej książki *Noce i dnie mojego życia*, tam jest opisane wszystko w najdrobniejszych szczegółach" (korespondencja prywatna). Zajrzałam więc do wspomnianej książki. Wynika z niej, że napięta sytuacja polityczna w kraju, zmiany w rządzie (rozgrywka z Gierkiem), oskarżenia w stosunku do Szczepańskiego (zarzuty dotyczące korupcji), doprowadziły również do przesłuchania Antczaka (postawiono mu zarzuty nietrzymania się wersji scenariusza przedstawionego cenzurze i zezwolenie na „wzmocnienie akcentów antypolskich"), zrzeczenia się przez niego odpowiedzialności za dalsze losy filmu, a w konsekwencji do jego decyzji o emigracji do Stanów Zjednoczonych. Wątek Antczaka nie znalazł się jednak w spektaklu, wymagałby zbyt szerokiego kontekstu. Skupiliśmy się na pamięci statystów i na dwuznaczności „odgrywania" wojennego Muranowa przez Środulę, a także na pytaniach, których domaga się zacieranie jednego wydarzenia i miejsca przez upamiętnienie innego. Czy dla dziewięciu tysięcy statystów grających Żydów to była zbiorowa terapia czy trauma? Co się działo w tym miejscu między latami sześćdziesiątymi a rokiem 1980? Tam była w naszych badaniach największa luka. Czy rzeczywiście politycznie wymazano jedno getto po to, by zbudować mit drugiego? Dlaczego Zagłębie w ogóle nie interesowało historyków zajmujących się tematem żydowskim? Dlaczego nikt przez tyle lat nie prowadził tu badań? Po spotkaniu z Romą Sendyką z Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci i skonsultowaniu z nią tego wątku, zaczęłam się zastanawiać nad własnym konfrontacyjnym podejściem. Co właściwie chcę udowodnić? Czy pamięć musi być resentymentalna? Rywalizacyjna? Związana ze współzawodnictwem ofiar? Czy jest miejsce na jej współistnienie? Czy może – jak postuluje Michael Rothberg – istnieje

pamięć relacyjna? Wielokierunkowa? Na relacyjności i wielokierunkowości perspektyw chciałam budować przecież cały scenariusz.

8.

Trzeci blok tematyczny został nazwany „Moje osiedle”. To najbardziej osobista perspektywa, będącą jednocześnie punktem wyjścia dla całego projektu. Zależało mi, żeby ją ujawnić nie tylko dlatego, że uwierzytelniała zajmowanie się przeze mnie tym tematem, ale przede wszystkim dlatego, że w moim spóźnionym o wiele lat odkryciu dotyczącym przeszłości dzielnicy, w której się wychowałam, kryło się największe napięcie między różnymi poziomami pamięci. Tam był motor mojego śledztwa, napęd mojej pracy zarówno dokumentalnej, jak i artystycznej. W moim pierwszym kontakcie z *Mausem*, który był rodzajem poznawczego wstrząsu, tkwił nieczytelny wówczas dla mnie imperatyw, by wziąć ten komiks do rąk jak mapę i przejść to osiedle jeszcze raz, po innych śladach, znaleźć dowody na istnienie jego widmowej historii. Środula, osiedle mojego dzieciństwa, okazała się mysią dziurą historii, kryjówką opowieści, miejscem nie-pamięci.

Początkowo próbowałam złapać dystans, spojrzeć na osiedle z oddali. Mój najbardziej intensywny związek z osiedlem to lata osiemdziesiąte XX wieku. Osiedle z wielkiej płyty, tzw. Nowa Środula powstała pod koniec lat siedemdziesiątych, na terenie częściowo wyburzonej Starej Środuli i na przyległych do niej nieużytkach. Zamieszkałam na Środuli w 1979 roku, zaraz po urodzeniu, i mieszkałam tam aż do wyjazdu na studia. Prawie dwadzieścia lat. Poza rodzinnym archiwum, które miałam pod ręką, szukałam fotografii i filmów z tej dzielnicy z lat osiemdziesiątych. Tak jak wspomniałam na początku, znalazłam jedną fotografię w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet (2017). Udokumentowano na nim nowy blok i

pustą łąkę z pagórkiem, charakterystyczny pejzaż dla tamtych czasów. Dobrze kojarzyłam to miejsce, sąsiadowało z naszym blokiem, naszym kawałkiem łąki i naszym pagórkiem.

W archiwum Pałacu Schoena przefotografowałam serię zdjęć z budowy osiedla (właściwie były to wglądówki). Zainteresowało mnie zderzenie zdjęcia i deskrypcji (techniczny, „obiektywny" opis *versus* moja prywatna pamięć osiedla z tamtego czasu). Długo zastanawiałam się jednak, jak opowiadać o tamtym czasie, jak włączyć moją własną perspektywę. Szukałam rygorów formalnych, które pozwoliłyby mi zdystansować w scenariuszu i w spektaklu moje bardzo bezpośrednie wspomnienia. W końcu napisałam pierwszy tekst. Był to rodzaj monologu albo intro, opartego na powtarzającym się zdaniu: „I teraz trzeba znowu wejść do tego bloku". Zapisałam w nim wszystkie możliwe powody, wszystkie możliwe początki tej historii.

Blokowisko jako krajobraz po przemocy było dla mnie tak dziwnym zestawieniem, niepodobnym do innych wskazanych, udokumentowanych, upamiętnionych miejsc po Zagładzie. Ten brak prostego rozpoznania, identyfikacji był bardzo niepokojący. Patrzę na to osiedle i nic nie widzę, a dokładnie: niczego nie widzę. Podczas naszych wspólnych rozmów Remigiusz Brzyk nazwał ten krajobraz „środulskimi Pompejami". Trudno mi było spojrzeć na osiedle z dzieciństwa jak na pejzaż po katastrofie. Szczególnie że wiązał się dla mnie z inną, osobistą katastrofą: śmiercią rodziców, kiedy byłam młodą, dopiero wchodzącą w dorosłe życie osobą. Był to również powód ostatecznego zamknięciem przeze mnie tego rozdziału w życiu, odcięcia się i niechęci do tego miejsca. W pracy nad spektaklem miałam głębokie poczucie, że to, co mnie najbardziej zbliża do Środuli, moja osobista więź, jednocześnie najbardziej mnie oddala, trzyma jak za zasłoną, nie

puszcza dalej. Była to dla mnie również osobista historia o stracie.

Na wczesnym etapie przygotowań napisałam serię bardzo osobistych monologów, które w późniejszej wersji scenariusza zbudowały autotematyczną tkankę narracji. Pierwszy z nich, otwierający całość, „I teraz trzeba znowu wejść do tego bloku", zaadresowałam do córki, bo może to jest historia dla dziecka, dla córki, która jeszcze nic z tego nie rozumie, „widzi tylko wyblakłe zdjęcia, nie pozna tej rodziny z przeszłości, nie odwiedzi tego mieszkania z przeszłości, nie będzie przecież wchodzić za mną do tego bloku" (fragment scenariusza). Drugi monolog zbudowałam na powtarzającej się formule „Pamiętam, że…", odnosząc się do innych tego typu autobiograficznych zapisów: *I remember* Joego Brainarda, *Pamiętam, że* Georges'a Pereca, *Lat* Annie Ernaux. Starałam się dotrzeć do bezpośredniości wspomnień, filtrując je przez rygor topografii. Zapisywałam wspomnienia ze świadomością, że owo „pamiętam, że" to tylko chwyt stylistyczny. Wszystko, co zapisywałam, odbiegało od potencjalnie retro-nostalgicznej historyjki z PRL-u. Żeby wyjść poza to, co indywidualne, zaprosiłam do wspólnej pracy pamięci młodszą siostrę i przyjaciółkę z dzieciństwa. Na bazie naszych rozmów powstała scena „Skąd w nas te wszystkie apokaliptyczne scenariusze?": w naszych opowieściach pełno było opisów zawalających się bloków, zapadających się chodników (tąpnięcia były odczuwalne na skutek szkód górniczych), zagubienia się w tak samo wyglądających blokach, zapadającej się pod ziemię Środuli.

9.

Jeśli chodzi o warstwę „Moje osiedle" trzeba dodać, że na rozwijanie tego wątku miała wpływ jeszcze jedna, dość szczególna okoliczność. Z zespołem Teatru Zagłębia związany jest od wielu lat aktor Aleksander Blitek, z którym

chodziliśmy razem do przedszkola na Śródmieściu. Mamy ten fakt udokumentowany na wspólnej fotografii z zakończenia zerówki. Ta przedziwna okoliczność sprawiła, że temat osobistych wspomnień dotyczących osiedla został podwojony: pamięć dzieciństwa Igi została zderzona z pamięcią dzieciństwa Olka. Co ciekawe, Aleksander Blitek mieszka na Śródmieściu do dziś, w rodzinnym domu przy ulicy Bohaterów Getta. Choć jesteśmy w tym samym wieku, wychowywaliśmy się w tym miejscu w tych samych czasach, obraz Śródmieścia, który wyłania się z naszych wspomnień, jest całkowicie różny. Ja mieszkałam w bloku, w nowej części osiedla, Olek mieszkał w domu, który wybudował jego dziadek w starej części dzielnicy, Olek pamięta sady i pastwiska, ja – place zabaw, parkingi i kioski Ruchu. On został, ja wyjechałam. Olek czuje duży sentyment do Śródmieścia, moja relacja z tym miejscem jest ambiwalentna. W trakcie prób wraz z Remigiuszem Brzykiem poprosiliśmy Aleksandra Blitka o nagrywanie wideopamiętnika. Otrzymaliśmy od niego mnóstwo materiałów wizualnych (zarówno filmów, jak i zdjęć). Ale stała się też rzecz niezwykła: praca nad spektaklem i zaangażowanie się Olka w odkrywanie dzielnicy uruchomiło jego mamę do opowieści o jej domu rodzinnym, który znajdował się na Śródmieściu, niedaleko ul. Okrzei, która przed wojną była główną ulicą handlową dzielnicy i znalazła się później w obrębie getta.

Ulica Batorego, przy której stał dom mamy Olka, przebiegała w miejscu, gdzie była wówczas gęsta zabudowa, dom stał przy domu – dziś nie ma tam żadnych zabudowań, są tylko dziko rosnące chaszcze. To dziwny rewir – olbrzymi zachwaszczony teren, który nie wiadomo do kogo należy. Niedaleko jest park (przy ul. Okrzei), obecnie rewitalizowany przez Urząd Miasta w Sosnowcu, który w czasach getta pełnił funkcję Umschlagplatzu – tam gromadzono Żydów przed wywózką do Auschwitz, był to również plac zbiórek przed codziennym wychodzeniem do pracy przymusowej. Aleksander

Blitek nagrał przejmujący materiał wideo ze spaceru z mamą, która przedzierając się przez chaszcze w tamtej okolicy próbuje zlokalizować swój dom, opowiadając jednocześnie, jak wyglądała dawna topografia tego terenu. I znajduje miejsce, gdzie stał jej dom, zupełnie pośrodku niczego. Sprawia wrażenie, jakby przyjechała w to miejsce z bardzo daleka, jakby weszła po latach do jakiejś odległej krainy, a przemierzyła zaledwie niewielki odcinek drogi w obrębie tego samego osiedla.

Praca pamięci w terenie była dla nas od początku bardzo ważnym motywem. Roma Sendyka w książce *Poza obozem…* zwraca uwagę na fakt, że praktyka badawcza w odniesieniu do takich niespecyficznych i porzuconych miejsc po przemocy zbliża się do procedur kryminalistycznych: bada się taki obszar jak miejsce zbrodni, próbuje się wypatrywać jej śladów. „W praktykach forensycznych (śledczych) środki wizualne od dawna są angażowane w działania procesowe: obserwacja, wizja i rewizja to zdefiniowane techniki oględzin miejsca" (2021, s. 109). Sendyka pyta: „czy można w ten sposób uzyskać szczególne dane, by przeniknąć nieczytelną fizyczność miejsca i «wniknąć w głębiny historycznych cieni»"? (tamże, s. 109). Chcieliśmy to sprawdzić, w związku z tym aktorzy i aktorki zaproszeni do pracy nad tym spektaklem dostali do zagrania nie konkretne postaci czy role, ale funkcje: badaczy, detektywów, statystów, świadków, przewodników, poszukiwaczy.

10.

Naszym pierwszym wspólnym działaniem był spacer po Środuli. Ekipa spektaklu odbyła go pierwszego dnia prób, 23 sierpnia 2022 roku, a naszym przewodnikiem był Tomasz Grząślewicz. Ta decyzja związana była z czwartym blokiem tematycznym, nazwanym roboczo „Skażony krajobraz". Ponieważ interesowała nas perspektywa środowiskowej historii Zagłady,

chcieliśmy w ramach badań terenowych wziąć pod uwagę szerokie spektrum materialnych świadków: przeanalizować pozostałości budynków, przyjrzeć się drzewom i roślinom jako pomnikom przyrody, poznać morfologię terenu. W tym celu odbyliśmy serię spotkań w terenie: z geologiem Pawłem Woźniakiem i z dendrologiem Przemysławem Bartosem. Część materiałów z tych konsultacji – głównie dotycząca ukształtowania terenu – znalazła się później w spektaklu. Jedna z postaci, grana przez Natalię Bielecką, zajmowała się w przedstawieniu przeprowadzaniem ekspertyz przyrodoznawczych i szukaniem oddolnych form upamiętniania (o czym wspomnę później). Remigiuszowi Brzykowi zależało na tym, żeby na scenie znalazły się również związane z terenem Środuli artefakty. Były nimi wapienie triasowe, bezpośrednio odnoszące nas do charakterystycznej dla Środuli zabudowy z białego kamienia. Ukształtowane w triasie wapienniki dostarczały żyjącym na terenie Środuli robotnikom budulca do zabudowy mieszkaniowej, natomiast substancja materialna domów była na tyle licha, że w niewielkim stopniu dotrwała do dziś. Z pozostałości po wyburzanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych budynkach na terenie dawnego getta zbudował na Środuli dom dziadek Aleksandra Blitka. Ten obieg materii był dla nas istotny. Chodziło nam o to, żeby uwzględnić długie życie tego miejsca, bo jeśli faktycznie to zrobimy, „nagle się okazuje, że ono jest w tych wszystkich relacjach, ze zwierzętami, z roślinnością, z jakimiś praktykami ludzkimi, że ono jest poplątane w takiej ilości różnych sieci, że jest takim kłębem” (fragment scenariusza).

11.

W tej sieci różnorodnych tropów i relacji tym, co najmocniej ustawiło dramaturgię spektaklu, był wspomniany wspólny spacer po Środuli z Tomaszem Grząślewiczem, który został przez nas zarejestrowany w wersji

audio, a jego skrócony zapis ustrukturyzował wyjściowy scenariusz. Umówiliśmy się z naszym przewodnikiem na skraju dawnego getta i pierwsze, co usłyszeliśmy od niego, to słowa, że ustalenie jakiejś topografii tego, co tu się działo w czasie trwania getta, bo to było kilka miesięcy, jest bardzo trudne. Nie dość, że budynki nie istnieją, to relacje świadków, nawet jeżeli są, to są sprzeczne, część ludzi wymazywała z pamięci albo nie zapamiętywała nazw ulic, bardzo dużo to pozostawia dla wyobraźni, „no i będziecie musieli sobie wyobrażać". Ten na wpół realny, na wpół wyobrażony spacer stał się osią naszego spektaklu. Wpłynął zarówno na scenografię, jak i montaż kolejnych scen.

Podczas dwugodzinnej wędrówki po terenie Środuli uderzyła nas eklektyczność tej dzielnicy, a także mnóstwo dziko rosnącej zieleni (chwasty, chaszcze, zagajniki). Scenografka Iga Słupska, która bardzo dobrze zna scenę Teatru Zagłębia (pracowała tam z Remigiuszem Brzykiem już kilka razy), uznała, że w pierwszej kolejności klasyczne czarne pudełko sceny należy zamienić na *white cube*, który kojarzy się tyleż z galerią sztuki, co z białą kartką papieru (białe ściany w jej scenografii mają delikatne podziały jak kartka z zeszytu). Mogło to mieć dwa odniesienia: było związane z tworzeniem na scenie obrazów, które – jak komiks – zapisywałyby kolejne białe karty tej historii, ale też z próbą uobecnienia Środuli poprzez przeniesienie jej do teatru w formie instalacji, będącą makietą terenu – porośniętym chwastami rozległym pagórkiem. Białe galeryjne ściany pozwalały również na myślenie o tej przestrzeni jako miejscu instytucjonalnego „upamiętnienia", ale pomyślanego raczej w trybie efemerycznym, tymczasowym (obrazy pojawiają się i znikają, nakładają się na siebie) niż symbolicznym. Zależało nam również na wprowadzeniu do przestrzeni odniesień do lat osiemdziesiątych, które były istotnym punktem przecięcia kilku historii, zarówno z opowieści prywatnych, jak i znalezionych

dokumentów i świadectw.

Sceniczny spacer z przewodnikiem zaczyna się (tak jak nasz rzeczywisty spacer) przy pozostałościach kompleksu budynków szopu Braunego, w sąsiedztwie linii kolejowej. To obiekt, który po wojnie pełnił funkcję budynku mieszkalnego, a obecnie zanika, jest pustostanem, powoli popadającym w ruinę. Na końcu spektaklu wracamy do tego miejsca, ale już w innym czasie – w przyszłości, w sierpniu 2033 roku, podczas inauguracji Centrum Dialogu, im. Anny Spiegelman. Wpisujemy w przebieg przedstawienia fantazję o tym, co mogłoby zmienić świadomość mieszkańców: spektakl przeminie, instytucja mogłaby trwać (materiałów jest tak dużo, że mogłaby pełnić w Zagłębiu misję podobną do tej, jaką pełni Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi). To właśnie w pustostanie Braunego na końcu spektaklu grająca widmo Andzi Adrianna Malecka przypomina ostatnie dni rodziców Arta Spiegelmana w kryjówce na terenie getta. Uda im się stamtąd uciec, ale niedługo później zostaną zatrzymani w Bielsku podczas próby przedostania się na Węgry i wywiezieni do Auschwitz. W drugiej części spektaklu przestrzeń sceniczna jest pusta, nie ma już zielonej wyspy-wzgórza, są tylko białe, ogołocone ściany. To na ich tle w ostatnich sekwencjach aktorzy i aktorki w maskach myszy i kotów, inspirowanych rysunkami Spiegelmana, odtwarzają ustawienia z trzynastu kadrów z *Mausa* (tych kadrów, w których pojawia się słowo „Środula”), w tle wyświetla się panoramiczny obraz szopu Braunego przetworzony komputerowo na obraz stworzony komiksową kreskę. Chwilę później na wszystkich ścianach, symultanicznie, zostają wyświetlone wszystkie kadry ze spektaklu (są to zapętlone wszystkie pokazywane podczas przebiegu przedstawienia materiały wideo), również przetworzone na komiks. To, co wcześniej oglądaliśmy jako dokumentalne, zaświadczające o realności miejsc i osób, stało się w finale appendixem do *Mausa*. Archiwum spektaklu, autodokumentacją projektu, domagającą się

dopełnienia, dalszego ciągu. Ostatnie słowa, jakie padają ze sceny, wzięte z trzynastego kadru z komiksu Spiegelmana brzmią tak: „Słuchaj, mam dziś niewiele czasu. Muszę dowiedzieć się dalej o Tobie i Andzi…/ Chłodno jest… masz tu koc, ty przykryj się / Nie, dzięki. Co się działo w 1944, po waszym wyjściu ze Środuli?" (*Maus*, s. 141). Na to pytanie próbujemy odpowiedzieć przez sto pięćdziesiąt minut trwania spektaklu, próbują na nie odpowiedzieć również osoby zajmujące się tym tematem lokalnie: organizują kolejne spacery tematyczne, wykłady, spotkania, publikacje. To tylko rama, która pozwala nam nadpisywać kolejne narracje: od rozpoznania miejsca, obiektu lub wydarzenia do uczynienia go bardziej widzialnym.

W tak określonej ramie spektaklu – zlokalizowanej w dawnym szopie Braunego – odbywa się cały wirtualny spacer śladami zgromadzonego przez nas archiwum, zarówno historycznego, jak i prywatnego. Spacer przez różne miejsca, czasy, perspektywy. Najpierw jak najbardziej konkretny, faktograficzny, dokumentalny, później – coraz bardziej dygresyjny, wielowarstwowy, pogłębiający tematy i komplikujący perspektywy.

12.

Gdy czytałam publikacje dotyczące „nie-miejsc pamięci", szczególnie zainteresowała mnie kategoria „świadeczności" wprowadzona przez Marię Kobielską i Aleksandrę Szczepan, czyli „dyspozycja do dawania świadectwa i bycia świadkiem" (Kobielska, Szczepan, 2020). Autorki twierdzą, że lokalizacje – takie jak również Środula – „związane z XX-wiecznymi ludobójstwami i konfliktami etnicznymi, czyli miejsca egzekucji, grzebania ofiar, ale też wywózek czy przymusowej pracy, choć często pomijane w lokalnych i ponadlokalnych kulturach pamięci, mogą też wytwarzać wokół

siebie «świadeczne otoczenie»” (tamże). Świadeczność można potraktować jako szczególną sytuację, które takie miejsca wytwarzają, angażując „zarówno świadków ludzkich: sąsiadów czy opiekunów, jak i nie-ludzkich: krajobraz, biotop, obiekty im poświęcone i z nimi związane, wreszcie rozmaite gesty i relacje” (tamże). W pracy nad spektaklem niezwykle inspirujące wydały mi się wyodrębnione przez autorki „gesty świadeczne”, czyli „akty wypowiedzenia świadectwa oraz wskazanie miejsca przeszłej przemocy”, jak piszą Kobielska i Szczepan – „performatywne gesty ustanawiania łączności z przeszłością”. Wiele tego typów gestów można zobaczyć na stronie Yahad – In Unum, organizacji, która dokumentuje nieupamiętnione miejsca po ludobójstwie. Przy każdym zgłoszeniu nie tylko przeprowadza badania historyczne, ale też rejestruje świadków Zagłady, prosząc ich o wskazanie miejsca egzekucji lub zakopania ciał.

Chcieliśmy włączyć do scenariusza i spektaklu świadectwa ocalałych i świadków (warto dodać, że *Maus* ma podtytuł *Opowieść ocalałego*), ale nie zamierzaliśmy traktować tych relacji jako „tekstów roli”. Aktorzy nie mieli się wcielać w ocalałych czy świadków, ale ich w zdystansowany sposób odgrywać.

Dobrym przykładem tej strategii jest sposób funkcjonowania w spektaklu Ryszardy Bielickiej-Celińskiej, która w sposób jawny „przymierza się” do różnych świadectw. Jednym z najważniejszych świadectw, będących relacją z pobytu w getcie na Środuli, było świadectwo Ity Majzner znalezione przeze mnie na stronie United States Holocaust Memorial Museum. Jest to nagranie wywiadu przeprowadzonego w 1984 roku przez Ritę Stonehill, wolontariuszkę w oddziale Narodowej Rady Kobiet Żydowskich w Cleveland, która pracowała w ramach projektu Archiwa Holokaustu. Świadectwo zainteresowało mnie początkowo przede wszystkim ze względu na bardzo

drobiazgowy opis ukształtowania terenu Środuli w czasach getta, potwierdzający wszystkie znalezione wcześniej materiały. Kiedy obejrzeliśmy to nagranie wspólnie na próbie, uderzyło nas znacznie więcej rzeczy: materiał nie przypominał typowego „oral story", sytuacja wyglądała jak nagranie ze studia telewizyjnego, z charakterystycznym dla lat osiemdziesiątych dekorem, odbywało się w luźnej atmosferze spotkania dwóch serdecznych, uśmiechniętych kobiet. Wyjściowa sytuacja była bardzo filmowa, stopniowo kamera przesuwa się na twarz Ity Majzner i jej długa relacja udokumentowana jest już w kadrze portretowym z głosem osoby przeprowadzającej wywiad słyszalnym spoza kadru. Na nagraniu Ita Majzner gestykuluje, a jej gesty odnoszą się głównie do opisu przestrzeni, w której – jako kilkunastoletniej dziewczynce – przyszło jej żyć w getcie: bardzo niskiego pokoju. Remigiusz Brzyk postanowił odtworzyć na scenie całą sytuację dawania świadectwa. Aktorki w zaaranżowanej sytuacji wywiadu siedzą na replice foteli z nagrania na granicy zielonej wyspy-wzgórza zainstalowanej na scenie. Ryszarda Bielicka-Celińska jest ubrana w sukienkę podobną do tej, jaką nosi Ita Majzner, na głowie ma perukę (w innych scenach aktorka jest w tym samym stroju, ale bez peruki), w uszach ma słuchawki (i odsłuch), w ręce tablet z tłumaczeniem wywiadu (tłumaczenie przygotował dla nas Tomasz Grząślewicz, który z zawodu jest anglistą). Można powiedzieć, że w tak zaaranżowanej sytuacji aktorka zarówno odgrywa Itę Majzner, jak i ją dubbinguje. Powtarza jej gesty, intonację, tembr głosu, ale jednocześnie zachowuje dystans – nie przeżywa tego, co opowiada, bardziej niż jej na to pozwala zewnętrzne naśladownictwo. W innej scenie ta sama aktorka czyta siedem świadectw dotyczących kryjówek na terenie środulskiego getta. Zaczyna słowami: „Nieważne, ile książek już przeczytałeś, ile filmów oglądałeś, ile historii usłyszałeś, to i tak nigdy nie zrozumiesz. Jako nie-świadek, tylko ochotniczka, mogę się co najwyżej

przymierzyć. Mam siedem świadectw, do których się przymierzę” (fragment scenariusza). Aktorka ma na uszach duże słuchawki jak do odsłuchu filmów w muzeach i spokojnym, zdystansowanym głosem – jak lektorka – czyta świadectwa, odliczając od pierwszego do siódmego. Na ścianie wyświetla się każdorazowo nazwisko osoby, której świadectwo jest czytane. Ryszarda Bielicka-Celińska, jeśli tylko przekręci jakiś wyraz, wraca do początku wypowiedzi i czyta ją jeszcze raz. Wygląda to jak sytuacja w studiu nagrań – nagranie głosu do materiału dokumentalnego. Jest jeszcze jedna, istotna scena z udziałem tej samej aktorki. Tym razem z innego porządku: w scenie spaceru Aleksandra Blitka z mamą, Ryszarda Bielicka-Celińska odgrywa Marię Blitek. Łączy je jedynie chabrowy kolor: widoczna na nagraniu wideo mama Olka jest ubrana w chabrowy sweter, aktorka nosi chabrową suknię Ity Majzner. Oglądamy na scenie zdublowany spacer: na kilku płaszczyznach wyświetlana jest dokumentacja wideo (na każdej powierzchni nagranie jest nieco przesunięte w stosunku do wyjściowego, więc filmy nie tworzą efektu symultaniczności, tylko rodzaj filmowania z kilku kamer), na scenie widzimy dwójkę aktorów błąkających się po scenicznej makiecie Środuli, krążących wokół chaszczy w skali mikro, a czasem znikających gdzieś za sceną. Jeden z aktorów odgrywa samego siebie, aktorka dubbinguje jego mamę. O ile w scenie ze świadectwem Ity Majzner nakładały się na siebie dwa porządki głosu: oryginalne angielskie nagranie i polskie tłumaczenie, co w efekcie kierowało naszą uwagę na sam gest translacji, o tyle w scenie spaceru z mamą głosy są całkowicie wyciszone, widzimy tylko obraz błądzącej w labiryncie zieleni starszej pani, filmowanej głównie od tyłu przez spacerującego z nią syna, a jedynymi głosami, które do nas docierają są głosy aktorów. Daje to nieco inny efekt uobecnienia: poprzez „lipsingowanie” postaci z filmu w bardzo detaliczny sposób („Olek: Myślisz, że to tu gdzieś?; Mama: Tak, tak, tak, tak, tak, tak, tak, … taaaaak! Tak, synu, tak”) powstaje

szczelina między obrazem a sytuacją (aktorzy mają odsłuchy, powtarzają więc nie tylko słowa, ale też emocje, intonację, zawahania). Ta szczelina również generuje znaczenia.

13.

Warto wspomnieć o jeszcze dwóch innych materiałach wideo przyniesionych na próby przez Aleksandra Blitka i o ich funkcji w spektaklu. Jednym z nich jest amatorski materiał wideo z lat osiemdziesiątych nagrany na kasecie VHS przez kogoś z rodziny Blitka, na którym widać Olka w wieku sześciu, może siedmiu lat, jak spaceruje z kolegami po osiedlu, niedaleko domu przy ul. Bohaterów Getta. Na ścieżce audio słychać głosy i śmiechy dzieci bawiących się i grających w piłkę na boisku wśród bloków. Ten archiwalny materiał wyświetlany jest podczas improwizowanej sceny, w której Olek (tak nazywa się postać grana przez Aleksandra Blitka) opowiada Andzi (w tej scenie w masce myszy) o swoim rodzinnym domu. Gdy kończy się ich rozmowa, na scenę wchodzi Ryszarda Bielicka-Celińska, by odczytać/nagrać siedem wspomnianych świadectw, wideo znika, ale audio z filmu z poprzedniej sceny zostaje, tworząc *soundscape* do opowieści o ukrywaniu się Żydów w prowizorycznych kryjówkach („Byliśmy wytresowani jak cyrkowe pieski. Po każdym ostrzeżeniu o zbliżaniu się Niemców w ciągu kilkunastu sekund cała czwórka była w skrzyni i w szafce” – fragment scenariusza). Drugim materiałem wideo, który przyniósł na próby Aleksander Blitek, była zarejestrowana na rogu ulicy Frankiewicza i Wapiennej (już w trakcie prób) opowieść Tomasza Trzepietowskiego, sąsiada Olka, o szabrowaniu na Środuli. Z relacji Tomka wynika, że w latach osiemdziesiątych podczas wymiany rur kanalizacyjnych operator koparki natrafił na skrzynię z mieniem żydowskim zakopanym w tym miejscu jeszcze w czasach getta. Sąsiad Olka

opowiada o rozkradzionych menorach i fragmentach „złotego płótna”, które zostało rozdarte i zabrane w kawałkach przez miejscowych. Na filmie Tomek wskazuje miejsce, z którego skrzynia została wykopana. Świadek odmierza w trawie kroki, przemierza obszar nieużytku, wskazując: „to tu”. Podczas projekcji tego materiału w spektaklu krzesła są ustawione na scenie jak w sali kinowej, tyle że przodem do widowni. Wchodzą widzowie-aktorzy, wszyscy w maskach świń. Tylko aktorka grająca Andzię nosi maskę myszy. Siedzi w pierwszym rzędzie, podczas projekcji w pewnym momencie wstaje, wchodzi w makietę zieleni i znajduje tam dokładnie takie „złote płótno”, o jakim wspomina Tomek, tyle że w całości. Po tym materiale wideo Przemek Kania, grający w spektaklu „statystę Historii” wypowiada na scenie monolog o miejscach wpół-świadczących. Mówi o Środuli jako o „miejscu mimo wszystko / choć prawie nic nie ocalało / czynnym we wspólnocie pamięci / bo nie udało się / wytrawić jej do końca / jednocześnie / wypchniętym poza / pamięć” (fragment scenariusza).

14.

Kolejną istotną kwestią, na którą chciałabym zwrócić uwagę, był wątek żydowskich organizacji podziemnych działających w Zagłębiu. Dror, Ha-Szomer ha-Cair i Gordonia były to organizacje młodzieżowe, skautowskie, które początkowo przygotowywały Żydów do wyjazdu do Palestyny. Podczas spaceru po Środuli z Tomaszem Grząślewiczem dowiedzieliśmy się o sąsiadującej ze Środulą Farmie, która była gospodarstwem rolnym koncesjonowanym przez Niemców, żeby młodzież żydowska zajęła się rolnictwem i rzemiosłem. To tam znajdowała się główna siedziba zjednoczonej organizacji oporu. Kilka miesięcy na Farmie przebywał Mordechaj Anielewicz, który przyjechał do Zagłębia Dąbrowskiego tworzyć podwaliny ŻOB-u. Z relacji świadków wynika, że opowiedział wtedy o

wymordowaniu wileńskich Żydów w Ponarach, o rzezi na ulicach Lwowa, o Chełmnie nad Nerem, o nowym obozie śmierci w pobliżu Warszawy o nazwie Treblinka. Zadziałał na organizacje żydowskie w Zagłębiu jak prąd. Odtąd zamiast „hachszary", szkolenia przyszłych osadników, zaczęły się przygotowania do „hagany", czyli obrony. Dzięki kontaktom Tomasza Grząślewicza udało nam się dotrzeć do bardzo ciekawego artykułu Erana Zohara *The Jewish resistance and their use of the subterranean dimension in the Będzin and Sosnowiec ghettos* opublikowanego w „Holocaust Studies" w 2021 roku. Tekst zawiera mapy i zdjęcia lotnicze, na które autor naniósł sieć bunkrów i kryjówek, przygotowanych przez zagłębiowski ŻOB. W większości były to kryjówki bez wyposażenia, nie dało się tam przetrwać dłużej niż kilka godzin, brakowało jedzenia, wody i dostępu powietrza. Podziemne państwo żydowskie na Środuli i w Będzinie to była sieć kryjówek, nie bunkrów, mysich dziur bez drugiego wyjścia, bez tunelu, bez pozycji do ataku, z drewnianymi ścianami zamiast kamiennych, ale przygotowano te kryjówki nie po to, żeby w nich przetrwać wojnę, tylko żeby się w nich przygotować do akcji. Materiały zebrane przez Erana Zohara to pionierskie opracowanie tematu żydowskiego ruchu oporu w Zagłębiu. Podobna publikacja nie istnieje jeszcze w języku polskim.

Drugim bezcennym kontekstem była dla nas książka Avihu Ronena *Skazana na życie. Dzienniki i życie Chajki Klinger*, wydana przez Żydowski Instytut Historyczny w 2021 roku. Chajka Klinger była liderką żydowskiego harcerstwa Ha-Szomer ha-Cair, przywódczynią ruchu oporu w getcie w Będzinie, przebywała też na Farmie na Środuli, ponieważ Farma zlokalizowana była pomiędzy gettem środulskim i będzińskim. Avihu Ronen jest synem Chajki Klinger oraz emerytowanym profesorem historii, wiele lat zajmował się badaniami dotyczącymi ruchów młodzieżowych w czasie Holokaustu. Za książkę o matce zdobył w 2013 roku nagrodę International

Book Prize for Holocaust Research przyznawaną przez izraelski Instytut Yad Vashem. Publikacja została napisana na podstawie dzienników Chajki Klinger, wspomnień osób, które ją znały, badań historycznych, odnalezionych dokumentów oraz autobiograficznych refleksji Ronena. Historię Chajki Klinger poznaliśmy dość późno, ale była dla nas tak poruszająca, że postanowiliśmy ją włączyć do scenariusza. W spektaklu mamy postać, którą nazwaliśmy „jednoosobowym żydowskim podziemiem, rebeliantem, poszukiwaczem zaginionego archiwum". Gra ją Tomasz Muszyński. W jednej ze scen opowiada o Chajce: „ostra jak brzytwa, zawsze mówiła co myśli, to ją potem zgubiło / Była działaczką, taką Różą Luxemburg, chciała walczyć / ale została wybrana, żeby przeżyć: /«ty musisz przeżyć, żeby im wszystko o nas opowiedzieć» / skazana na życie przez swoich kolegów / żeby dać świadectwo" (fragment scenariusza). I przetrwała, w ciasnej kryjówce. „Po przybyciu do Izraela niewielu chciało jej słuchać, ponieważ krytykowała nie tylko Polaków i Judenrat, ale też Agencję Żydowską, największą wtedy organizację syjonistyczną. Zaszła w ciążę: pierwszą, drugą, trzecią, jej stan się pogarszał nie mówiło się wtedy o zespole stresu pourazowego i depresji poporodowej" (fragment scenariusza). W spektaklu jest to bardzo prosta scena, która ma formę wykładu. Aktorzy siadają z publicznością, na widowni zapala się światło. Tomasz Muszyński za pomocą ustawionego na proscenium projektora wyświetla zdjęcie Chajki Klinger. Zwraca się bezpośrednio do widzów, siedzi na proscenium, jest blisko słuchaczy. Jedyną osobą, która błąka się w tym czasie po scenie, jest Andzia w masce myszy. Gdzieś w oddali są jeszcze dwie postaci w maskach myszy (jedna z nich to pianistka). Andzia dopytuje o dzienniki Chajki, o to, co się z nimi stało. W odpowiedzi słyszy, że dziennik ocenzurowano, syjonistom nie podobało się to, co napisała. W 1958 roku Chajka Klinger popełniła samobójstwo. Ostatnie słowa w tej scenie należą do aktorki grającej Andzię, która dywaguje, „o czym

pisała Andzia? Władek przeczytał jej dziennik, ale niczego nie zapamiętał” (fragment scenariusza).

Uderzyło nas pokrewieństwie losów Chajki i Andzi. W *Mausie* znaleźć można śladowe informacje o zaangażowaniu Andzi w działania żydowskiego podziemia (prawdopodobnie była łączniczką), zaprzestała tych kontaktów na prośbę Władka. Tak przynajmniej głosi wersja Władka. Chajka Klinger dużo pisała w dziennikach o zagłębiowskich żydowskich rewolucjonistkach, o ich strategiach przetrwania, o niebezpieczeństwie, na które się narażały. Z dostępnych nam źródeł dowiedzieliśmy się również, że na terenie getta na Środuli na pewno zostało zakopane archiwum ŻOB-u, takie jak Archiwum Ringelbluma w Warszawie. Żona Józefa Kożucha, jednego z organizatorów powstania w getcie sosnowiecko-będzińskim, Fredka Mazia z Hanoar Hacjoni przyjechała na Środulę w latach sześćdziesiątych z delegacją izraelską i próbowała szukać tego archiwum. Nie udało jej się jednak uzyskać od Edwarda Gierka zgody na poszukiwania archeologiczne. Fredka Mazia zeznawała również na procesie Adolfa Eichmanna w 1961 roku przed Sądem Okręgowym w Jerozolimie. O tych dodatkowych kontekstach aktorzy rozmawiają w scenie, która odzwierciedla niemożliwość zakończenia przez nas badań wokół tematu, ponieważ wciąż pojawiają się kolejne wątki, nowe odkrycia, nieznane dotąd dokumenty.

15.

Warto dodać, jak wielka praca poznawcza została wykonana przez ostatni rok w regionie. Spacery tematyczne przygotowane wokół spektaklu przez Tomasza Grząślewicza w serii „Ślady Zagłębiowskich Żydów” gromadziły każdorazowo po sto pięćdziesiąt-sto osiemdziesiąt osób, wykłady towarzyszące przedstawieniu, prowadzone w większości również przez

Tomasza Grząślewicza ze względu na duże zainteresowanie zostały przeniesione z foyer teatru na dużą scenę, odbyła się wystawa fotografii dawnej Środuli. Publiczny pokaz filmu *Mur* Markovitza trzeba było powtórzyć, ponieważ przyszło na niego dwa razy więcej widzów niż się spodziewano. Fundacja Brama Cukermana wydała niedawno publikację *Nie damy się wysiedlić. Bojowniczki i bojownicy żydowskiego ruchu oporu w Będzinie i Sosnowcu*, a kanał Historia Zapomniana zrealizował z okazji osiemdziesięciolecia likwidacji getta na Środuli film *Równia pochyła* w reżyserii Bartosza Bednarczuka z udziałem Tomasza Grząślewicza, który stał się jedynym w kraju ekspertem od historii środulskiego getta. Film miał premierę 31 lipca 2023 roku, natomiast na YouTube już kilka miesięcy wcześniej był dostępny cykl dziesięciu miniwykładów o historii getta w Sosnowcu-Środuli autorstwa Tomka Grząślewicza, nagrywanych jako etap przygotowawczy do realizacji filmu.

Również w ramach projektu Zagłębiowski Szlak Kobiet, którego inicjatorką jest Halina Sobańska ze Stowarzyszenia Aktywne Kobiety, jedną z kobiet, o której pamięć zostanie przywrócona, będzie związana ze Środulą – wspomniana już przeze mnie – Fredka Mazia (Oxenhendler), działaczka żydowskiego ruchu oporu. Praca w regionie nabiera rozpędu. Może więc powołanie Centrum Dialogu im. Anny Spiegelman wcale nie jest utopią, tylko kwestią czasu.

16.

Ostatni temat, który chciałabym poruszyć, to nasza – ekipy pracującej nad spektaklem – interwencja w terenie. W czasie zbierania materiałów do projektu i pisania scenariusza zastanawiałam się nad kwestią upamiętniania: co upamiętniamy w przestrzeni publicznej i jak upamiętniamy? W kontekście

środowiskowej historii Zagłady trafiłam na inspirujące projekty Anny Siekierskiej i Karoliny Grzywnowicz, artystek wizualnych zaangażowanych w działania na rzecz przyrody, realizujących prace w przestrzeni publicznej (Siekierska) lub ukazujących rośliny w kontekstach politycznych i społecznych (Grzywnowicz). W ramach wystawy *Chwasty* Grzywnowicz opowiedziała o przesiedleniach na terenie Beskidu Niskiego i Bieszczad za pomocą łąki przeniesionej do galerii z dwóch wysiedlonych miejscowości. Siekierska, która jest rzeźbiarką, tworzy pomniki roślinom, na przykład wyrzeźbiła wielokrotnie powiększone nasiono lipy. W kontekście naszej pracy szukałam możliwości zmiany perspektywy, gestów małych, oddolnych, angażujących, częstych, czyli czegoś, co byłoby na przeciwnym biegunie pomnika trwałego, pojedynczego, zinstytucjonalizowanego.

W kontekście Środuli często wraca temat pomnika, który znajduje się w zupełnie innej części osiedla, nie w tym miejscu, gdzie trzeba, wyrwany z kontekstu, wrzucony w blokowisko. Dla wielu osób to jest absurd. „Bo po co jest pomnik?" – zapytał nas Tomasz Grząślewicz – „Żeby upamiętniać. A jak można upamiętniać coś w innym miejscu?". Podobno pojawił się nawet pomysł, żeby przenieść ten pomnik do zrewitalizowanego parku przy ul. Okrzei, znajdującego się w obrębie dawnego getta. Wydaje mi się, że rozwiązaniem nie jest przeniesienie pomnika. Na zorganizowanym w ramach naszych prób seminarium z Romą Sendyką, aktorka Natalia Bielecka powiedziała, że czuje wielką potrzebę, żeby postawić na miejscu jakąś tabliczkę – nawet na dziko – że tutaj jest granica, „żeby obudzić świadomość". Przypomniałam sobie wtedy o słynnym performansie *The Green Line* Francisa Alÿsa, zrealizowanym na granicy palestyńsko-izraelskiej. Artysta przeszedł drogę wzdłuż granicy zawieszenia broni, znanej jako „zielona linia", oznaczonej na mapie ołówkiem przez Mosze Dajana pod koniec wojny między Izraelem a Jordanią w 1948 roku. Ta granica

obowiązywała aż do wojny sześciodniowej w 1967 roku, po której Izrael zajął terytoria zamieszkałe przez Palestyńczyków na wschód od linii. Używając zielonej farby, którą wylewał na podłoże bezpośrednio z puszki, artysta oznaczył tę granicę ponownie, tyle że na prawdziwym terytorium. Zainspirowani działaniem Alÿsa, nagraliśmy performans *Biała linia*, w którym Natalia Bielecka przechodzi wzdłuż granicy teren dawnego getta na Środuli oznaczając go białą farbą wylewaną prosto z puszki. Zmontowane fragmenty dokumentacji z tego performansu wyświetlane są w długiej scenie wykładu o środowiskowej historii Zagłady, wygłoszonego przez Natalię Bielecką, inspirowanego wypowiedziami Romy Sendyki z roboczego seminarium o niemiejscach pamięci, które odbyło się w ramach prób do spektaklu. Padają tam słowa, które nie były dla mnie oczywiste na początku tej pracy: „Jak to zrobić, żeby ta przestrzeń, którą chcemy nazwać gettem, żeby się tak nazywała, ale żeby nazywała się w taki sposób, żeby się tam nadal dało żyć. Wiadomo, że ludzie nie wyprowadzą się stamtąd, nie zrobimy tam po prostu zony jak w Czarnobylu. Ludzie nie będą codziennie płakać przechodząc przez getto, oni muszą znormalizować fakt, że tam mieszkają. Ale mogą w sposób nienaruszający ich egzystencji uznać, że to jest getto i że to jest to miejsce. I nie robić z tego konfliktu, tylko zrobić z tego rzecz oczywistą”. Farba, której użyła Natalia Bielecka do swojego performansu, była ekologiczna i zmywalna. Jedynym śladem, który po niej został, jest film pokazany w spektaklu. Ale biały ślad utrzymał się na prawdziwym terytorium przez kilka dni – do pierwszego deszczu. Kiedy Aleksander Blitek zaczepił na Środuli przypadkowego przechodnia i zapytał, wskazując na białą linię, co się tutaj stało, usłyszał: „mleko się rozlało”.

17.

Jest w spektaklu scena zatytułowana „Chwasty”, która opowiada o dwóch dziewczynkach i chwastach. Jedna z nich była dziewczynką z osiedla z podrapanymi nogami, którą chwasty drapały w łydki i która całymi dniami skakała w gumę; druga uratowała się przed deportacją do Auschwitz, skacząc przez okno w chwasty z punktu zbiórki w szkole na terenie Środuli. Są dla siebie bardzo odległe, ale łączą je chwasty z tego samego miejsca. Dramaturgię scenariusza i spektaklu *Środula. Krajobraz Mausa* montowałam na kilku równorzędnych warstwach, które starałam się tu opisać, na różnych porządkach czasowych, na tym, co osobiste i zbiorowe, na niejednoznaczności dokumentalnego i na afektywnym oddziaływaniu zabiegów formalnych. Równoległość planów, nagłe zmiany perspektywy prowadzą do rzadkich momentów, kiedy to, co przeszłe spotyka się z tym, co teraźniejsze, po to tylko, by ujawnić jeszcze większą przepaść.

Wzór cytowania:

Gańczarczyk, Iga, *Środula. Mysia dziura Historii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, DOI: 10.34762/g01r-3243.

Autor/ka

Iga Gańczarczyk

Iga Gańczarczyk (ganczarczyk@ha.art.pl) – dramaturżka, reżyserka, wykładowczyni na Wydziale Reżyserii Dramatu w AST w Krakowie, nominowana do Paszportów „Polityki” 2021 w kategorii teatr. Redaktorka Linii Teatralnej w Korporacji Ha!art, inicjatorka i członkini Pracowni Dramaturgicznej AST. Jako dramaturżka współpracowała m.in. z Krystianem Lupą, Agnieszką Holland i Anną Smolar, Cezarym Tomaszewskim, Klaudią Hartung-Wójciak, Remigiuszem Brzykiem, Eweliną Marciniak. Przygotowała kilka spektakli wpisujących się w nurt teatru społecznie zaangażowanego, m.in.: *Piccolo Coro dell’Europa* i *Najwyraźniej*

nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką w Teatrze Łaźnia Nowa, *Potlacz* w galerii Bunkier Sztuki w Krakowie. W autorskich projektach zajmuje się głównie kwestią kobiecego głosu (kobiecej opowieści) i tematyką feministyczną. Wyreżyserowała m.in. *Ferrante Club* (z Magdaleną Jiřičką-Stojowską) w Studio Hrdinů w Pradze i *Lady Dadę* (Dom Norymberski w Krakowie). Ostatnio opracowała dramaturgię i scenariusz spektaklu *Dzieje grzechu* na motywach powieści Stefana Żeromskiego w reż. Wojtka Rodaka w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. ORCID: 0000-0001-9849-0615.

Bibliografia

Adam Szydłowski: Najtrudniej było na samym początku, kiedy spotykałem się z hejtem i wylewano na mnie wiadra pomyj, rozmawia Anna Rykulska, „Twoje Zagłębie", 16.05.2017, https://twojezaglebie.pl/adam-szydlowski-wywiad/ [dostęp: 12.04.2024].

Antczak, Jerzy, *Noce i dnie mojego życia*, Axis Mundi, Warszawa 2015.

Gańczarczyk, Iga, *Środula. Krajobraz Mausa* (scenariusz).

Hirsch, Marianne, *Żałoba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Kobielska, Maria; Szczepan, Aleksandra, *Świadeczność. Leksykon świadków rozproszonej Zagłady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 160.

Majzner, Ita w rozmowie z Ritą Stonehill, Archiwa Holokaustu, 1984, United States Holocaust Memorial Museum, https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn505036 [dostęp: 12.04.2024].

Małczyński, Jacek, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.

Nie damy się wysiedlić. Bojowniczki i bojownicy żydowskiego ruchu oporu w Będzinie i Sosnowcu. We Won't Get Deported. The Jewish Resistance Fighters in Będzin and Sosnowiec, red. T. Grząślewicz, K. Jakoweńko, Fundacja Brama Cukermana, Będzin 2023.

Nie-miejsca pamięci 1. Nekrotopografie, red. R. Sendyka, M. Kobielska, J. Muchowski, A. Szczepan, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

Nie-miejsca pamięci 2. Nekrotopologie, red. R. Sendyka, A. Janus. K. Jarzyńska, K. Siewior, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

Pollack, Martin, *Skażone krajobrazy*, tłum. K. Niedenthal, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

Przewodnik po żydowskim dziedzictwie Sosnowca, red. T. Grząślewicz, Stowarzyszenie I like

Zagłębie, Urząd Miejski w Sosnowcu, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, 2021.

Ronen, Avihu, *Skazana na życie. Dzienniki i życie Chajki Klinger*, tłum. M. Sobelman, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2021.

Sendyka, Roma, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

Sienkiewicz, Karol, *Wilhelm Sasnal, „Maus"*, Culture.pl, 2009, https://culture.pl/pl/dzielo/wilhelm-sasnal-maus [dostęp: 12.04.2024].

Spiegelman, Art, *Maus. Opowieść ocalałego*, Post Wydawnictwo, Kraków 2010.

Spiegelman, Art, *MetaMaus*, Pantheon Books, New York 2011.

Strzelecki, Andrzej, *Zagłada Żydów z Zagłębia Dąbrowskiego w KL Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2014.

Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978-1990, tekst i wybór zdjęć W. Nowicki, Muzeum w Gliwicach, 2017.

Zohar, Eran, *The Jewish resistance and their use of the subterranean dimension in the Będzin and Sosnowiec ghettos*, „Holocaust Studies" 2021, https://doi.org/10.1080/17504902.2021.1992914 [dostęp: 24.04.2024].

Żak, Artur, *Środula – historia zapomnianej dzielnicy 1612-1970*, Remar, Sosnowiec 2013.

Filmy:

Mur (*The Wall*), reż. Robert Markowitz i Jerzy Antczak, USA, Polska, 1982.

(Nie)Zapomniani – historia sosnowieckiej społeczności żydowskiej, reż. Bartosz Bednarczuk, Historia Zapomniana, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=JRyy5YeU6XM [dostęp: 12.04.2024].

Reportaż z planu filmowego *Muru* (*The Wall*) nakręcony przez regionalny oddział Telewizji Polskiej, 1980.

Równia pochyła, reż. Bartosz Bednarczuk, Historia Zapomniana, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=oDhYavsf-60 [dostęp: 12.04.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/srodula-mysia-dziura-historii*