

Kamienie Treblinki

Pod koniec 2001 r. nadszedł wreszcie od dawna oczekiwany moment, gdy w Berlinie rozpoczęto prace przy budowie *Pomnika pomordowanych Żydów Europy* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), słynnego lub – powiedzmy – cieszącego się smutną sławą Pomnika Holokaustu, według projektu amerykańskiego architekta Petera Eisenmana. Projekt został zatwierdzony przez niemiecki Bundestag po dziesięciu latach debat i skandali równie burzliwych jak zapalczywych i całej nawałnicy publikacji, planów i programów dotyczących tego tematu. Praca Eisenmana – ogromne, falujące pole złożone z trzech tysięcy betonowych słupów o zróżnicowanej wysokości, od pięćdziesięciu centymetrów do trzech metrów, na powierzchni pięciu arów pomiędzy Bramą Brandenburską a Placem Poczdamskim (il. 1) – została wybrana spośród pięciuset początkowo nadesłanych z czterech stron świata. Przedstawione projekty wyróżniały się dużym zróżnicowaniem orientacji estetycznych i politycznych, zmierzających od „piękna do groteski, od wyżyn modernizmu do nizin kiczu, od form architektonicznych do konceptualnych”¹.

Wybór stał się kwestią wyjątkowo kontrowersyjną nie tylko z powodu niesłychanej liczby i różnorodności nadesłanych projektów, ale i rozbieżności w kwestii – czy i jak naród dawnych oprawców został uprawniony do uczczenia swoich ofiar. Niemniej, pomijając te problemy, istotna była przede wszystkim kwestia, czy z estetycznego punktu widzenia projekty te w odpowiedni sposób mogły trwale i w pełni upamiętnić zbrodnię tej wielkości i zachować jej świadomość w pamięci potomnych. Te zapytania odbijały się echem we wcześniejszych polemikach i pismach dotyczących powyższej kwestii, zaczynając od często cytowanej myśli Theodora Adorno: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch”². Słowa te wypowiedziane nazajutrz po II wojnie światowej unosiły się ponad aktualną debatą na podobieństwo śmiertelnej strzały, gotowej ugodzić każdego uczestnika. Adorno wprawdzie nie chciał powiedzieć, że nie powinno się dalej tworzyć ani poezji, ani

¹ J. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven 2000, s. 187. Odnośnie do projektów zob.: *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“: eine Dokumentation*, hrsg. U. Heimrod, Berlin 1999.

² T. Adorno, *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft*, [w:] *idem, Gesammelte Schriften*, V. 10.1, Kulturkritik und Gesellschaft, hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt/M 1977, s. 30.

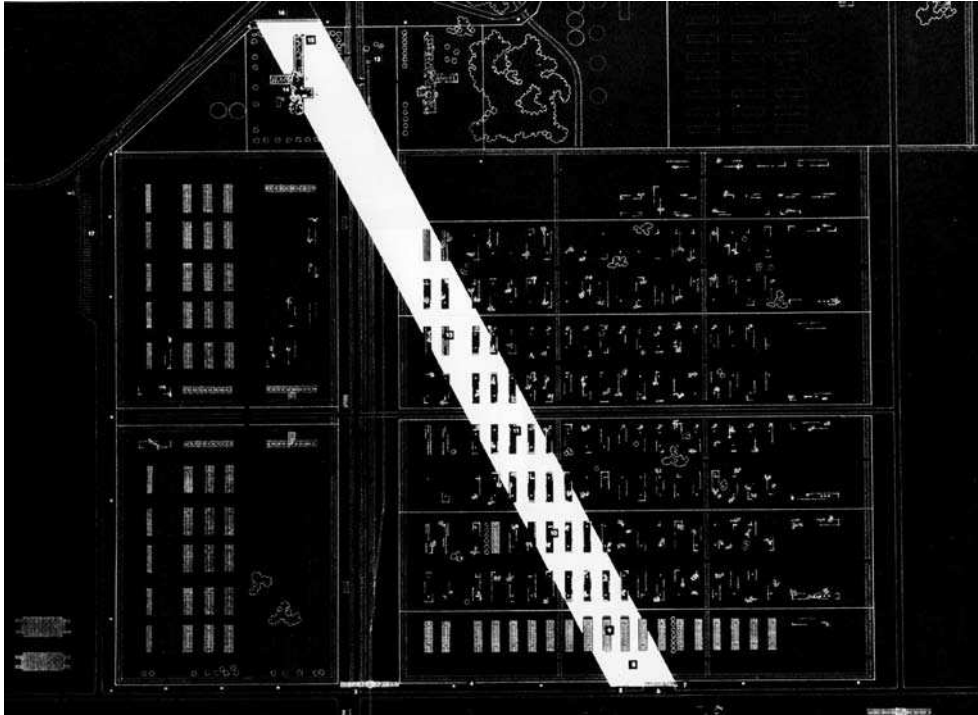


1. Peter Eisenman, *Pomnik pomordowanych Żydów Europy* (Pomnik Holokaustu) Berlin (1998)

powieści, ani obrazów, ale że tradycyjne kanony estetyczne kultury zachodniej nieodwołalnie straciły sens i że ideał „piękna” na zawsze się zmienił.

Podobną wątpliwość wyraził sławny rzeźbiarz brytyjski Henry Moore, kiedy jako przewodniczący międzynarodowego jury w 1957 r. bronił ostatecznej decyzji odrzucenia wszystkich 426 przedstawionych projektów pomnika oświęcimskiego. Wedle Moore’a „Wybór pomnika upamiętniającego Auschwitz to niezmiernie trudne zadanie. To, czego tu oczekiwano, to stworzenie monumentu upamiętniającego zbrodnię i zło, mord i grozę. Zbrodnia była tak wielka, że jakiegokolwiek dzieło odnoszące się do niej musiałyby zachować odpowiedniość skali. Niezależnie od tego nasuwa się jednak pytanie, czy w ogóle jest możliwe stworzenie dzieła sztuki, które mogłoby wyrazić emocje, jakie budzi Auschwitz?”³

³ „Is it in fact possible to create the work of art that can express the emotions engendered by Auschwitz?” cyt. za: J. Young, *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, [w:] *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, hrsg. *idem*, New York-Munich 1994, s. 24; por.: J. Spielman, *Auschwitz is Debated in Oświęcim. The Topography of Remembrance*, [w:] *The Art of Memory...*, s. 169.



2. Oskar i Zofia Hansenowie, Jerzy Jarnuszkiewicz, Edmund Kupiecki, Julian Pałka, Lechosław Rosiński, Pomnik *Droga*, projekt w Międzynarodowym Konkursie na Pomnik w Oświęcimiu-Brzezince (1958), wg: O. Hansen, *Ku formie otwartej*, Warszawa 2005

Tym pytaniem Moore odwoływał się do problemów poruszonych przez kilka niekonwencjonalnych i raczej abstrakcyjnych dzieł. Artyści, architekci i krytycy wchodzący w skład jury odnieśli się do nich z entuzjazmem, którego jednak nie podzielili reprezentanci byłych więźniów. Taki los spotkał przede wszystkim projekt przedłożony przez polski zespół: Oskara i Zofię Hansenów, Jerzego Jarnuszkiewicza, Edmunda Kupieckiego, Juliana Pałkę i Lechosława Rosińskiego. Ich projekt przewidywał przecięcie terenu obozu asfaltową drogą, długą na kilometr i szeroką na 70 metrów. Obszar nieobjęty tą drogą miał podlegać działaniu czasu i popadać w stopniową ruinę (il. 2). Ta otwarta forma upamiętnienia tragedii zyskała uznanie profesjonalistów, którzy sądzą, że tradycyjne formy estetyczne nie są wystarczające dla stworzenia pomnika w podobnym miejscu zbrodni. Reprezentanci międzynarodowego komitetu oświęcimskiego zajęli jednak pozycję szczególnie krytyczną wobec tego rodzaju prac: „To nie w abstrakcji byliśmy torturowani, a nasze rodziny zamordowane”⁴.

⁴ Cyt. za: J. Young, *The Art of Memory...*, s. 24.

Pamięć idealizowana

Napięcia, które narodziły się wokół konkursu na stworzenie pomnika oświęcimskiego, nie były wyjątkowe. Wręcz przeciwnie, w całej Europie odbywały się podobne debaty i niemal w każdym przypadku to artyści musieli ustępować pola. Podczas pierwszych dekad powojennych pomniki były odbiciem, zarówno w znaczeniu, jak i w stylu, kultury upamiętnienia i wszędzie, od Holandii po Związek Sowiecki, pozostawały zgodne z istniejącymi kanonami narodowymi, ideologicznymi i religijnymi. Kultura ta ledwie tolerowała głosy niezgody, tym bardziej zaś doświadczenia i opinie jednostek i grup, które nie współbrzmiały wcale, albo współbrzmiały niewystarczająco, z ideaми jedności narodowej, walki klas czy też ciągłości historycznej. A to właśnie tego rodzaju idee i wartości stały się fundamentem pomników wojny, filmów, podręczników szkolnych, oficjalnych ceremonii rocznicowych i innych nośników pamięci zbiorowej.

Bardziej szczegółowa analiza tych przejawów pamięci zbiorowej i – przede wszystkim – sposobu, w jaki one się narodziły, pozwala ujawnić serię tematów fundamentalnych, o dających się wyodrębnić cechach charakterystycznych. Po pierwsze, postrzegano II wojnę światową w perspektywie „ciągłości historycznej”. Lata wojny przedstawiały w tym znaczeniu czasowy upadek lub zerwanie ciągłości w postępującej ewolucji narodów, czy też ludzkości, a faszyzm i narodowy socjalizm kwalifikowane były jako wykwyty kapitalizmu. Z tej interpretacji wynika inna charakterystyka kultury pamięci tych dekad: w przeważającej większości przedstawień ukazana walka i cierpienie nie są próżnym wysiłkiem, umarli zaś to męczennicy lub jednostki, które poświęciły życie dla wyższego celu, bądź niewinni obywatele, którzy zginęli w wojnie wydanej przez Niemców i ich sprzymierzeńców narodowi, chrześcijaństwu lub realnemu socjalizmowi⁵.

Te idee powinny odbijać się jasno w stylu i tematyce publicznych pomników. Oczekiwano od rzeźbiarzy i architektów, aby wyrażali w sposób harmonijny wielkie tematy wojny – cierpienie, odwagę, poświęcenie, siłę umysłu i przede wszystkim „wytrwałość prowadzącą w przyszłość”⁶ – i by czynili to w sposób przejrzysty, wymowny i zarazem estetycznie usprawiedliwiony. Dzieła ich miały być przestrogą, poruszając umysły na długie lata. Z tego punktu widzenia fakt, że twórcy zainspirowali się następnie tradycyjnym

⁵ Zob.: P. Lagrou, *The Legacy of Nazi Occupation. Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945-1965*, Cambridge 2000; F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*, Groningen 1995; N. Tumarkin, *The Living & the Dead: the Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York 1994; H. Rousso, *Le Syndrome de Vichy, 1944-198...*, Paris 1987.

⁶ W. Oosterbaan Martinius, *Herdenken op de Dam*, [w:] W. Oosterbaan Martinius et al., *Het Nationaal Monument op de Dam*, Amsterdam 1998.



3. Ossip Zadkine, *Zniszczone miasto*, Rotterdam 1953

repertuarem, jest mało zaskakujący. Z drugiej zaś strony nie jest przypadkiem, że taki pomnik jak *Zniszczone miasto* (1953), ekspresjonistyczne dzieło Ossipa Zadkine'a stojące w sercu portowego Rotterdamu (il. 3) zniszczonego przez niemieckie bomby, było owocem nie inicjatywy publicznej, lecz prywatnej⁷.

Dominacja w kulturze kommemoratywnej plastyki hołdującej konwencjonalnej idealizacji rozciągała się w całej Europie, od Wschodu po Zachód. Uderzającym pod tym względem przykładem jest pomnik Nathana Rappaporta upamiętniający powstanie w getcie warszawskim. Wzniesiony został w 1948 r. z kamieni, które – o, ironio historii – zostały wycięte początkowo na użytek Arno Brekera, ulubionego rzeźbiarza Hitlera, i posłużyć miały

⁷ Monument ten został wystawiony w Paryżu w 1947 r. pod tytułem *Pomnik ku czci zniszczonego miasta Rotterdamu*, a w kilka lat później ofiarowany miastu Rotterdam przez przedsiębiorstwo, którego 700 żydowskich robotników zginęło podczas wojny. Początkowo pomnik wzbudził liczne głosy krytyki, zarówno z uwagi na styl, jak i na „negatywną” tematykę oraz „demoniczne promieniowanie”. Zob.: *Zadkine*, ed. J. Beranová & J. Postma, Rotterdam 1985, s. 45.

Frank van
Vree



4. Natan Rappaport,
Pomnik bohaterów getta,
Warszawa 1948

do zbudowania przezeń *Pomnika Zwycięstwa* w Berlinie⁸. Pamiątkowy monument Rappaporta (il. 4) jasno wyrażał dominującą komunistyczną politykę pamięci, wychwalającą martyrologię i solidarność przeciw uwarunkowanemu klasowo terrorowi hitlerowskiemu. Powstanie w getcie w 1943 r., które zakończyło się unicestwieniem tych, co jeszcze pozostali z żydostwa polskiego, było uznawane za akt oporu wobec zgniłego porządku społecznego, za heroiczny epizod w polskiej i międzynarodowej walce klasowej i jako takie odgrywało ważną rolę w oficjalnych obchodach rocznicowych. Tymczasem większość narodowo i katolicko nastawionych Polaków pielęgnowała pamięć o powstaniu warszawskim z 1944 r., które również zakończyło się straszliwą rzezią, gdy Niemcy zabili dwieście tysięcy ludzi, i które przyniosło miastu zagładę. Jednakże pamięć ta represjonowana była przez komunistyczne władze przez wiele dziesięcioleci⁹.

Oświęcim jako pęknięcie

Począwszy od lat 60. obserwujemy wyczerpanie leżącej u podstaw konwencjonalnych i idealizujących pomników kultury historycznej. W niektórych krajach ewolucja ta nastąpiła w sposób szybki i radykalny, jak w Holandii

⁸ J. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven-London 1993, s. 155.

⁹ Na temat przeciwstawnej kultury pamięci i rozwoju stosunków Żydów i nie-Żydów w Polsce zob.: M.C. Steinlauf, *Bondage to the Dead. Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse 1997.



5. Jan Wolkers, *Nooit meer Auschwitz* („Nigdy więcej Auschwitz”), Amsterdam 1977

i w Niemczech, w innych trwała dłużej, jak we Francji, gdzie odbył się przykry i niekiedy zjadliwy spór o schedę po de Gaulle’u i Pétainie. W sercu tego procesu tkwi zachwianie tradycyjnych, ekskluzywistycznych koncepcji historycznych, opierających się na wartościach narodowych, religijnych i politycznych, które przypisywano doświadczeniom z przeszłości. Zastąpiono je pluralistyczną kulturą historyczną, która pod wieloma względami była mniej imperatywna, mniej zhierarchizowana i mniej moralizatorska. Ewolucja ta jest dostrzegalna aż po Europę Wschodnią. Tradycyjne i ultra-nacjonalistyczne echa dźwięczące w wielu krajach po upadku komunizmu wygasły. Szczególnie ostatnio pewna „europejska zbieżność” zdaje się zarysowywać tam, gdzie pojawia się bardziej pluralistyczna koncepcja historii¹⁰.

Zasadniczą część transformacji kultury historycznej, jaka się dokonała w ostatnich dekadach w świecie zachodnim, można przypisać dominującej w pamięci zbiorowej roli Oświęcimia – postrzeganego jako symbol prześladowań i systematycznej eksterminacji Żydów, Cyganów, chorych umysłowo i innych grup uznanych za „podludzi” przez nazistów. Coraz częściej *Endlösung* uznaje się za kluczowe doświadczenie II wojny światowej¹¹. Transformacja

¹⁰ Por. F. van Vree, *Auschwitz and the Origins of Contemporary Historical Culture. Memories of World War II in European Perspective*, [w:] *Historizing Europe*, ed. J. Rüsen, Hamburg 2002.

¹¹ R.J.B. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History Writing and the Second World War 1945-1990*, London-New York 1993; M.R. Marrus, *The Holocaust in History*, London 1987.

Frank van
Vree

ta przejawia się w dyskursie niemającym już nic wspólnego z nacjonalistyczną i ideologiczną kulturą upamiętnienia pierwszych lat powojennych. Jeżeli w tamtych czasach tradycyjne przedstawienia przesycone były ideami historycznego *continuum*, to odtąd doświadczenia wojny opisywano jako *ryś* w historii. Tak więc Jean-François Lyotard określa Auschwitz jako wstrząs, którego siły nie jesteśmy w stanie zmierzyć, ponieważ nie dysponujemy adekwatnymi do tego celu środkami, gdyż zniknęły one wraz z życiem ludzi, z budynkami i przedmiotami. Wobec tego możemy jedynie zachować milczenie – milczenie, które dla każdego śmiertelnika będzie znakiem¹².

Tę samą ideę odnajdujemy w pomniku *Nooit meer Auschwitz* (nigdy więcej Auschwitz), stworzonym przez pisarza i rzeźbiarza Jana Wolkersa (il. 5) na zamówienie holenderskiego Komitetu Oświęcimskiego w tym miejscu Amsterdamu, gdzie u progu lat 50. pochowano urnę z prochami pochodzącymi z obozu. Na inauguracji pomnika w 1977 r. Wolkers wyraził się tymi słowami: „Jakże znaleźć formę, która upamiętni zbrodnię, wobec której ma się wrażenie, że jeszcze nie zostanie wymazana, gdy za dwa, bądź za dwa tysiące stuleci nasza planeta rozpadnie się we wszechświecie. Można torturować się w duchu aż do szaleństwa, aby zechciał pojawić się obraz mogący wyrazić w przybliżeniu ten wstyd i to cierpienie. Wznosicie oczy do nieba i nie rozumiecie, że ten niebieski firmament mógł rozciągać się ponad tą przerażającą grozą równie niewzruszony i spokojny, jak ponad kwietną łąką. I w wizji sprawiedliwości widzicie to błękitne niebo ponad waszą głową pękające w kawałki, jakby koszmar, który odbył się tam w dole, na ziemi na zawsze rozbił wieczność”¹³.

I dokładnie to właśnie ten pomnik ukazuje: niebo odbijające się w potłuczonych lustrach, pokrytych szklaną płaszczyzną. Patrząc przez nią, widać sklepienie niebieskie, nieodwracalnie zniszczone.

Treblinka

Mimo że idea nazistowskiego prześladowania i eksterminacji jako traumatycznego epizodu w zachodniej historii przyjęła się w szerokich kręgach społeczeństwa dopiero w latach 60., nie była ona całkiem nowa. W literaturze, udzielającej dość często gościny głosom niezgody, podobne echa dało się słyszeć już nazajutrz po wojnie. Nawet kino, które – ze swoimi wysokimi kosztami produkcji i powołaniem, a w konsekwencji z szerokim odbiorcą – jest medium konformistycznym par excellence, zajęło w rękach nowego pokolenia reżyserów pozycję niekiedy na przekór dominującej kulturze upamiętnienia

¹² J.-F. Lyotard, *Le différend*, Paris 1983, s. 91.

¹³ „Auschwitz Bulletin”, 3, 1985, s. 16.

w latach 50. Jako ilustrację tej tezy można przytoczyć oczywiście pamiętny dokument Alaina Resnais *Noc i mgła* (*Nuit et Brouillard*, 1956), w którym wspomnienie obozu – „wszechświata koncentracyjnego”, wszechświata perwersyjnego, gdzie słowa i codzienne czynności nabierają odwrotnego, piekielnego sensu – jest ukazane nie jako historia „zakończona”, ale jako wciąż jeszcze „bezustannie dziejąca się”.

Po drugiej stronie żelaznej kurtyny, w Polsce, również rozwinęto analogiczne tematy. Pisarze i artyści tego kraju umieli zręcznie wykorzystać bałagan i załamania władzy, jakie dotknęły komunistyczne reżimy po śmierci Stalina. Nowy prąd kinematograficzny, nazwany odtąd „polską szkołą filmową”, rozpoczął w latach 1956–1963 poszukiwania nowych strategii, zmieniających się od komediowych do „strategii psychoterapeutycznej”, aby wyrazić najświeższe przeżycia¹⁴. Do tej szkoły przyłączyli się wielcy filmowcy, tacy jak Andrzej Wajda, Andrzej Munk i Wojciech Has, konfrontujący publiczność z mało konwencjonalnymi i upokarzającymi obrazami, z bolesnymi epizodami narodowej przeszłości i przede wszystkim z szokami i głębokimi ranami spowodowanymi politycznymi i społecznymi tragediami ubiegłych dekad.

Tendencja ta wyraziła się nie tylko w słynnych filmach, takich jak *Kanał* (Wajda, 1957) i *Pasażerka* (Munk, 1963), ale i w mało znanym obrazie *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (Kawalerowicz, 1957). Film opowiada historię architekta cierpiącego na syndrom poobozowy. Prześladowają go więzienne doświadczenia obozu koncentracyjnego i nie jest w stanie normalnie funkcjonować: dotknięty jest, zarówno dosłownie, jak i w przenośni, „osłupieniem”. Obozowe rany nie mogą się u niego zbliznić, przeciwnie – bezustannie otwierają się przy każdym ożywieniu wspomnień – przez światło lub hałas, które bohater łączy z doświadczeniami z przeszłości – z coraz większą siłą, aż do momentu, kiedy cierpienie staje się nieznośne i męczyzna odbiera sobie życie.

Przewartościowanie wspomnień z najbliższej przeszłości przejawiało się również w odrodzonej chęci przekształcenia miejsc zagłady w pomniki. Idea ta nie dotyczyła wyłącznie Oświęcimia, ale także Treblinka, leżącej 80 km na północny wschód od Warszawy, gdzie między 23 lipca 1942 r. a jesienią 1943 r. zgładzono osiemset tysięcy ludzi. W większości byli to polscy Żydzi; dwadzieścia pięć tysięcy stanowili Żydzi pochodzący z innych krajów, a dwa tysiące to Romowie. Operacja trwała mniej niż piętnaście miesięcy i prowadzona była przez garść osób, inaczej mówiąc – oddział dowodzenia

¹⁴ T. Miczka, *Cinema Under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-War Feature-Film 1945–1995*, „Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media”, Fall 1995; F. van Vree, *Auschwitz liegt in Polen: Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Kino 1945–1963*, [w:] *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelle Gedächtnis*, hrsg. W. Wende, Stuttgart–Weimar 2002, s. 44–66. Zob. również: A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 1989; I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington 1988.

składający się z ok. 25 niemieckich i austriackich oficerów SS oraz ponad stu Ukraińców, wspomaganych przez więźniów żydowskich w liczbie od siedmiuset do tysiąca oraz mniej liczną grupę więźniów w większości polskiego pochodzenia, przybyłych z pobliskiego Straflager (karnego obozu pracy). Bunt, jaki wybuchł latem 1943 r., sprawił, że niecałej setce więźniów udało się umknąć z tej fabryki śmierci.

Obóz zagłady znajdujący się o półtora kilometra od *Straflager* – nazwanego następnie Treblinką I – zbudowany został przez polskich i żydowskich więźniów, z materiałów pochodzących z rozbiórki warszawskiego getta¹⁵. Nie ma żadnych wątpliwości, jakiego rodzaju cele stawiali sobie naziści w Treblince – już wcześniej eksperymentowali oni z masowymi formami uśmiercania ludzi: w Chełmnie, gdzie ofiary zabijano za pomocą gazu spalinowego w hermetycznie zamkniętych ciężarówkach, w Bełżcu, w którym używano dieslowskich komór gazowych, oraz w Sobiborze, gdzie funkcjonowały już komory gazowe. W Treblince II zorganizowano ten proceder bardziej skutecznie: udoskonalono tam technikę ludobójstwa na skalę przemysłową¹⁶.

Treblinka zaczęła w pełni pracować na początku ewakuacji warszawskiego getta. Obóz funkcjonował wedle tych samych chorobliwych zasad i miał te same charakterystyczne perwersyjne cechy, co inne nazistowskie obozy śmierci – ukryte zasieki, rytuał przyjmowania nowych „pensjonariuszy” w owym „obozie przejściowym”, szpital, gwiazdę Dawida na fasadzie komór gazowych i hebrajski napis nad wejściem: „Oto brama, którą przechodzi sprawiedliwy”. Było tam nawet zoo, pełne kwiatów i rzadkich ptaków, wybudowane wiosną 1943 r. na rozkaz Obersturmführera Franza Stangla¹⁷.

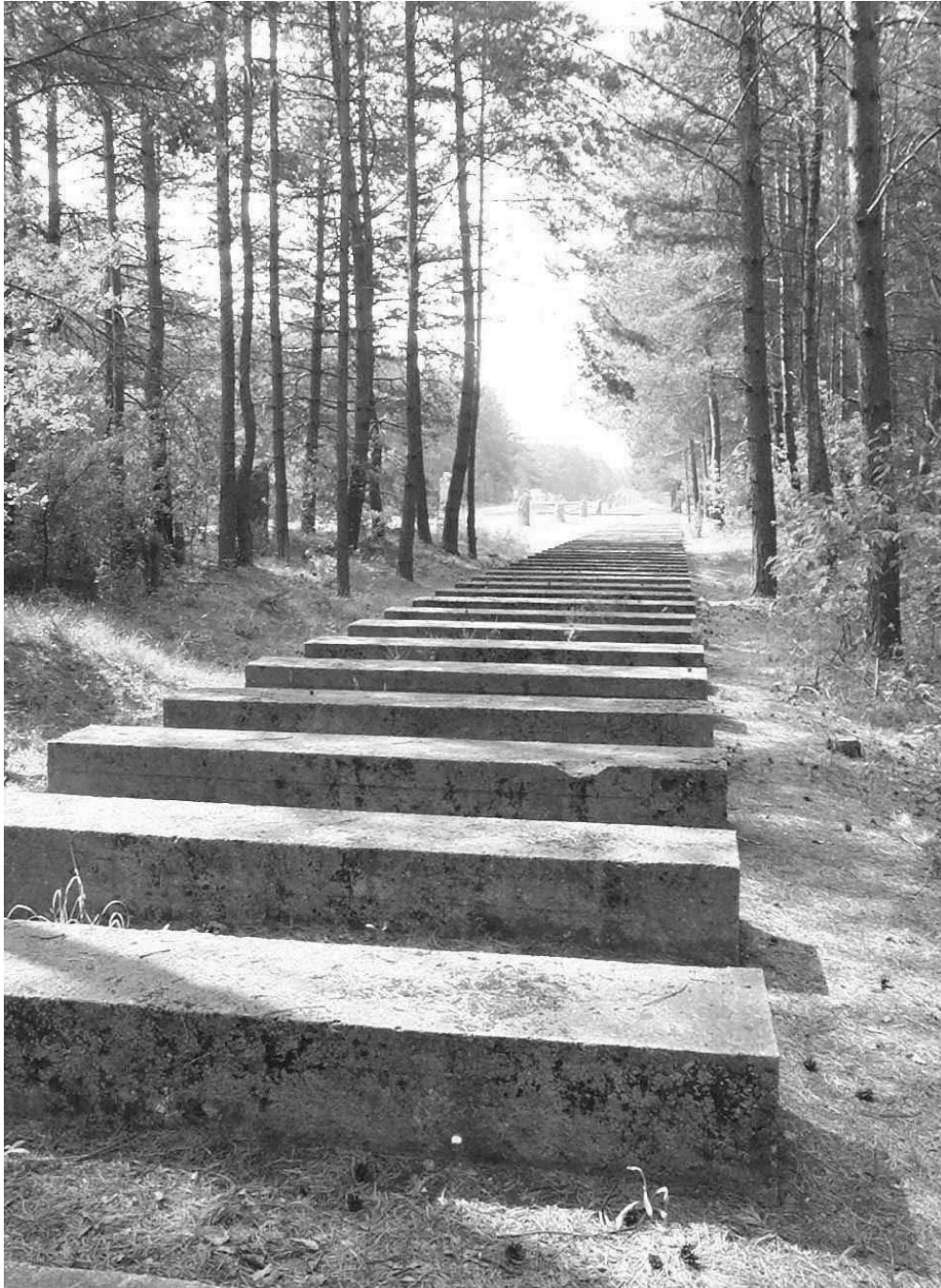
Jako że znacząco zwiększono pojemność komór gazowych wkrótce po uruchomieniu obozu, „ewakuacja” trupów stała się problemem już po kilku miesiącach. Grzebanie zmarłych zabierało zbyt dużo czasu, więc zdecydowano się na palenie ciał na rusztowaniach budowanych ze starych szyn kolejowych. Ponieważ proceder ten okazał się nader skuteczny, otwarto masowe groby i spalono setki tysięcy ekshumowanych ciał. Na wieść o zbliżaniu się wojsk radzieckich obóz ewakuowano, aczkolwiek nie bez zadbania o zatarcie wszelkich śladów dokonanej masakry. Posadzono drzewa, a teren obsiano zbożem; jedyny pozostawiony w stanie nietkniętym budynek przypominał najzwyczajszą zagrodę wiejską. Jednak iluzja arkadyjskiej sielanki szybko prysła: kości i czaszki, czasem na wpół spalone, wynurzały się z ziemi jeszcze po dziesięciu latach¹⁸.

¹⁵ R. Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, New York 1985.

¹⁶ *NS-Prozesse: nach 25 Jahren Strafverfolgung: Möglichkeiten, Grenzen, Ergebnisse*, ed. A. Rückerl, Karlsruhe 1971, s. 35-42.

¹⁷ Zob. Y. Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka: The Operation Reinhard Death Camps*, Bloomington 1987.

¹⁸ J. Young, *The Texture...*, s. 186.



6. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), tory,
fot. Steve Gowler, Berea, Kentucky, USA



7. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), kamienie z nazwami krajów, fot. Steve Gowler, Berea, Kentucky, USA

8. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), kamienie, wg: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Gdańsk 1945-1965



9. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), kamienie i obelisk, wg: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, Gdańsk 2005



Kamienie Treblinka

Kamienie Treblinka

W tym straszliwym miejscu, z dala od zamieszkałych terenów, pośrodku lasów i pól uprawnych, wzniesiono na początku lat 60. pomnik, który dzięki swej szczególnej formie plastycznej może bez najmniejszego wahania być zaliczony do grona najbardziej wstrząsających miejsc pamięci. Kto dziś zbliża się do obozu, pozostaje pod wrażeniem spokoju i wyizolowanego charakteru pejzażu, przypominającego dzieło malarza i poety Armando. Zwiedzający zderza się wpierw z oryginalną granicą, zaznaczoną kamieniami do wysokości człowieka, zanim dotrze do bramy wejściowej, oznakowanej dwoma betonowymi blokami. Następnie jest prowadzony brukowaną ścieżką ku peronowi, wzdłuż torów symbolicznie zaznaczonych betonowymi belkami (il. 6). Za peronem wznosi się rząd dziesięciu wielkich płyt granitowych noszących nazwy krajów pochodzenia pomordowanych: Polska, Związek Radziecki, Jugosławia, Czechosłowacja, Bułgaria, Austria, Francja, Belgia, Niemcy i Grecja (il. 7). Od dawnego peronu ścieżka wiedzie do miejsca, w którym wznosiły się komory gazowe – gdzie rozciągają się przed odwiedzającym trzy ogromne betonowe pola, usiane kamiennymi blokami różnej wielkości – w liczbie 17 000 (il. 8, 9).



10. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), obelisk,
wg: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, Gdańsk 1945-1965

11. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), krematorium





12. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960-1964), krematorium,
wg: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, Gdańsk 1945-1965

Pola z betonu, oddzielone od siebie niczym wyspy, pokrywają wspólnie powierzchnię 22 000 m² i stanowią trzy kolosalne płyty nagrobne, pod którymi spoczywają popioły i szczątki ośmiuset tysięcy zamordowanych. Ponad dwieście kamieni nosi nazwę miejscowości, z których pochodziły ofiary. Jedyne kamień upamiętniający jednostkę – Janusza Korczaka, pedagoga i dyrektora sierocińca, który nie opuścił swoich podopiecznych i został wraz z nimi zagazowany w Treblince – kamień oddający hołd nadziei i miłości bliźniego, nie stanowił początkowo fragmentu pomnika. Nazwisko Korczaka wyryto dopiero przy okazji obchodów setnej rocznicy jego urodzin w 1978 r.¹⁹

¹⁹ *Ibidem*, s. 189.

Konstelacja kamieni rozciągająca się aż po horyzont, kamieni małych i dużych, kapryśnych w formie i o zróżnicowanych barwach, wywołuje żywe odczucie *pęknięcia*, nagłego olśnienia, które – jak to opisaliśmy już wyżej – zacznie się częściej pojawiać, poczynawszy od lat 60., u Wolkersa, Lyotarda i innych. W sercu tej rozległej nekropolii wznosi się obelisk z granitowych bloków, wysoki na osiem metrów, motyw, który można odnaleźć w innej części pomnika (il. 10). Ogromna szczelina w płaszczyźnie jego ściany sprawia wrażenie, że jest pęknięty w środku. Jego wyższa partia pokryta jest płaskorzeźbą; z jednej strony widnieje na niej przedstawienie ludzkich szczątków i dłoni w geście błogosławieństwa – symbolu, który można odnaleźć na wielu żydowskich macewach – na drugiej zaś przedstawiona jest menora. U stóp obelisku spoczywa tablica z napisem „Nigdy więcej” w języku polskim, jidysz, rosyjskim, francuskim, niemieckim i angielskim.

Z tyłu głównego pomnika, pomiędzy dwoma betonowymi polami, w tym samym miejscu, gdzie palono ciała na ruszcie z kolejowych szyn, potężny prostokąt stopionego bazaltu spoczywa w płytkim dole (il. 11, 12). Nie można mieć żadnych wątpliwości co do sensu tego dzieła.

Pierwotne idee tego pomnika sięgają pierwszych lat powojennych, a dokładniej 1947 r., kiedy to czynniki oficjalne zdecydowały, iż należy wznieść pomnik w Treblince. Projekt nie został jednak wykonany. Nie wiadomo, z jakiego powodu, niemniej jasne jest, że wraz z postępującym zaostrzeniem walki politycznej i zdobyciem władzy przez element stalinowski, upadały wszelkie podobne inicjatywy. Pomniki bądź filmy zawierające wyraźne aluzje do losu poszczególnych grup czy jednostek były – z wyjątkiem tych dotyczących politycznych bohaterów nowego reżimu – zdecydowanie źle przyjmowane²⁰.

Idea wzniesienia pomnika w tym miejscu kaźni powróciła dopiero w kilka lat po śmierci Stalina. Ówczesny minister kultury i sztuki ogłosił państwowy konkurs na dwa pomniki pamięci: pierwszy dla karnego obozu pracy (Treblinka I), drugi dla obozu zagłady (Treblinka II). Procedura wyboru wyłoniła dwa monumentalne projekty bardzo różniące się zarówno pod względem estetycznym, jak i symbolicznym. Projekt pomnika dla Treblinka II, szczegółowo opisany powyżej, autorstwa rzeźbiarza Franciszka Duszeńki i architekta Adama Haupta, miał w każdym razie niewiele wspólnego z drugim projektem, przeznaczonym dla obozu, w którym zginęło ponad 10 000 Polaków. Obszar ten został zagospodarowany zgodnie z narodową i chrześcijańską tradycją kommemoracyjną.

Trzeba było doczekać 1960 r., aby projekt Duszeńki i Haupta został ostatecznie zatwierdzony i można było rozpocząć prace wykonawcze; z terenu obozu usunięto już wówczas pozostałości szczątków ludzkich²¹. Koszty tego

²⁰ Toteż po 1948 r. nie pokazano już żadnego filmu na temat żydowskiej martyrologii. F. van Vree, *Auschwitz liegt in Polen...* Por.: M.C. Steinlauf, *op. cit.*

²¹ Informacje te zasadniczo pochodzą z: J. Young, *The Texture...*, s. 186-192; I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa 1995, s. 249-251; oraz

monumentalnego pomnika – część projektowanego obszaru została zagospodarowana jako ziemia rolna, którą należało wykupić – były w znacznej mierze finansowane przez miasto Warszawę, pomocniczo zaś przez darowizny publiczne i prywatne. Urządzenie terenu pamięci odbyło się pod patronatem Komitetu Honorowego Budowy Pomnika w Treblince, ściśle współpracującego z władzami, przedstawicielami organizacji żydowskich i autorami koncepcji. Udział w konkursie był wielkim pragnieniem Duszeńki, związanego wówczas z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Podczas wojny, w wieku lat siedemnastu wstąpił on do Armii Krajowej, przypłacając swój wybór pobytem w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen. Starszy nieco od niego Haupt we wspomnianym okresie również pracował w gdańskiej PWSSP. Współpracowali przy projekcie, uzupełniając się wzajemnie, chociaż podstawowa idea monumentu – wyłączając symboliczne miejsce kremacji – zdaje się pochodzić głównie od Duszeńki²².

Ich głównym celem było zaprojektowanie pomnika, który ikonograficznie sugerowałby największe ze wszystkich cmentarzysk kryjących szczątki ofiar ludobójstwa; kontemplacyjnego dzieła o metaforycznym znaczeniu, którego rozmaite części miały tworzyć wyjątkową metafizyczną atmosferę²³. Aby to osiągnąć, Duszeńko i Haupt wyabstrahowali z tradycyjnej żydowskiej kultury pamięci zarówno podstawowy motyw, jak i poszczególne partie dzieła. Motyw „pęknięcia” odnaleźć można w wielu innych miejscach Europy Wschodniej, poczynając od zniszczonych żydowskich cmentarzy, z których zabierano fragmenty macew, wmurowując je następnie w pomniki bądź ściany, jak w Warszawie. Złamane życie i zaburzona równowaga wspólnoty również są powracającymi tematami w tekstach i ilustracjach symbolicznych zdobiących yizker-bikher²⁴ – publikowane w tysiącach księgi pamiątkowe ocalałych z zagłady.

Przede wszystkim jednak to sama idea potężnych powierzchni betonowych wysadzanych tysiącami kamieni najlepiej wyraża związek z tradycją. Nie tylko dlatego, że widok tych bloków silnie przypomina dawne żydowskie kirkuty, te z Pragi i z Warszawy, z ich macewami ciasno sfłoczonymi obok siebie w pozornym chaosie. Trzeba je także interpretować jako wyraz ekspresji artystycznej wciąż żywego obyczaju żydowskiego, wedle którego kładzie się na grobie mały kamyk – rytuał wywodzący się z czasów, kiedy miejsce pochówku było zaznaczone tylko stertą kamieni lub kurhanem, który trwał po części dzięki kamyczkom, dorzucanym ręką każdego przejeźdnego.

z mojej korespondencji z Franciszkiem Duszeńką (list z 14 lutego 2002 r.).

²² List od Duszeńki z 14 lutego 2002 r.

²³ *Idem*. Por. J. Young, *The Texture...*, s. 186.

²⁴ Zob. np.: J. Kugelmass, J. Boyarin, *From a Ruined Garden. The Memorial Book of Polish Jewry*, Bloomington 1998; J. Young, *The Texture...*, *passim*.

Gigantyczne rozmiary monumentu, fakt, że znajduje się on właśnie w miejscu grozy, będąc samemu jej świadectwem, czystość koncepcji i wreszcie – co nie jest bez znaczenia – jego odosobniona lokalizacja, w samym środku lasów i bezkresnych pól, wszystkie te czynniki wyjaśniają w zasadzie, dlaczego pomnik ten przyćmił inne sobie współczesne. W zestawieniu z Treblinką spora liczba monumentów wygląda niepozornie, zbyt dosłownie, nieodpowiednio, a nawet fałszywie. Duszeńce i Hauptowi dzięki jasnej i abstrakcyjnej koncepcji udało się zbliżyć do starych żydowskich tradycji i zintegrować je, by następnie nadać im wyższe znaczenie. Autorzy pomnika rozwinęli tym samym nowy język plastyczny, chwalony jeszcze wiele dziesiątek lat później za swą aktualność i walor przykładu do naśladowania – m.in. podczas debaty wokół Pomnika Holokaustu w Berlinie.

Jednakże wyjątkowe emocjonalne oddziaływanie pomnika zgładzonych w Treblince nie jest jedynym powodem, by przypominać jego historię. Abstrahując od dawnych tradycji, Haupt i Duszeńko zdołali w swym dziele wyrazić ideę, która – w moim przekonaniu – zajęła zasadniczą pozycję we współczesnej refleksji nad historią zachodniej cywilizacji, ideę katastrofy, której nie da się ująć w jedną, zamkniętą interpretację. Im się to udało w czasach, gdy tego rodzaju perspektywa nie była szerzej akceptowana, wręcz przeciwnie, a wzorce dominujące w powojennej kulturze pamięci w ogóle obowiązywały również w Polsce. I to zarówno w oficjalnej praktyce władz komunistycznych, jak i w aluzyjnym kontradyskursie: antykomunistycznym, narodowym, katolickim. Jednakże pamiętać przy tym trzeba, że oficjalna polityka w ówczesnej Polsce wydaje się bardziej otwarta niż gdzie indziej. Pamięć Zagłady mogła tu znaleźć swe własne, odrębne miejsce – los Żydów nie był już tylko ilustracją cierpienia narodowego, jak to było w wypadku reprezentacji pojawiających się w większości ówczesnych krajów zachodnioeuropejskich. W tym sensie pomnik w Treblince – zarówno co do źródeł, jak i co do estetycznej formy – stanowi jeden z pierwszych ważnych przejawów pluralizmu w kulturze historycznej.

Tłumaczenie: Danuta Zasławska i Jacek Friedrich

Frank van Vree

The Stones of Treblinka – synopsis

During the first decades after 1945 the monuments in commemoration of the victims of the Second World War were firmly rooted in the dominant culture of remembrance, following traditional nationalistic, political and religious patterns everywhere in Europe. Private memories were annexed or repressed, particularly memories that could be linked

with events and attitudes undermining the idea of unity, continuity and finality. This tendency became even stronger as international tensions increased during the cold war. Like films, history books and official celebrations, public monuments were to promote the idea that the numerous deaths had not fallen in vain, that they had been *victims* in the literal sense of the word, whether as martyrs for a higher cause or as innocent civilians, fallen in the struggle of Nazi Germany against the nation, the church or 'real socialism'. Monuments were supposed to express these dominant views of history, linking the past, present and future, in an idealising but familiar artistic style, and to express feelings of loss and mourning at the same. Consequently Nathan Rapoport's monument in commemoration of the uprising of the Warsaw Ghetto in 1943 may be seen as an expression of the dominant commemorative culture of the radical left in Poland, regarding the revolt against a mouldered social order, a heroic episode in the history of class struggle.

From the 1960's on, however, the historical culture underlying these idealising monuments, assigning ideological, nationalist and religious values to the memories of the war, was to erode, in some countries suddenly and quickly, in other, like France, slowly, while in most Eastern European countries these developments were complicated by the imposed communist rule and Russian hegemony. A central element in the transformation of the commemoration culture was the growing predominance of Auschwitz, conceived as the systematic persecution and extermination of Jews, Roma, Sinti, homosexuals, disabled and other human beings the Nazi's thought of as inferior. The growing awareness of the *Final Solution* produced a discourse that did not resemble the traditional representations of the past at all. Since the last quarter of the twentieth century Auschwitz was to be seen as an irreversible turning point, a rupture in the history of modern mankind, an earthquake we can not even measure.

Writers, philosophers and artists had to search for new ways to express these views, discovering predecessors in philosophy, literature, cinema and sculpture as early as the '40 and '50. The monument of Haupt and Duszeńko in Treblinka, commemorating more than 800,000 people, designed in the late fifties, was considered to constitute an outstanding and impressive expression of the new discourse. However, the idea of 'brokenness', underlying the very concept and form of the monument – just like the actual design of the 'Holocaust Monument' in Berlin – should be regarded first of all as an abstraction from traditional patterns in Jewish commemorative culture, as James Young has pointed out earlier. Transposing these motives into an universal commemorative discourse Haupt and Duszeńko, working in the post-Stalinist years when Polish culture flourished, managed to create a true *lieu de mémoire*, referring to what have become the pivot of modern contemporary thinking on the history of civilisation.

Tekst w oryginale napisany w języku angielskim przetłumaczony na polski.