

WYSCHNIĘTE

ŁZY

Pamięć Zagłady

w sztuce

współczesnej

ROMAN NIECZYPOROWSKI

*Gdyby,
gdyby człowiek,
gdyby człowiek przyszedł dziś na świat,
ze świetlistą brodą
patriarchów: mógłby on,
mówiąc o tym tu
czasie,
mógłby
tylko bełkotać
wciąż i wciąż
dalej.
(„Palaksz, palaksz”)¹.*

Paul Celan

Mimo iż od końca drugiej wojny światowej minęło już tyle lat, to ciągle jeszcze „dymiące kominy Auschwitz” wpływają na nasze postrzeganie świata, w którym *Endlösung der Judenfrage*² stało się momentem „granicznym” w dziejach cywilizacji Zachodu³. Planowe, bezdusnie mechaniczne, porażające swoją industrialną formą wymordowanie kilku milionów ludzi sprawiło, że tradycyjne kanony estetyczne kultury europejskiej straciły sens, bo jak tworzyć wiersze stąpając po popiołach czy malować pejzaże stojąc pomiędzy obozowymi krematoriami? Jednym z pierwszych, którzy zwrócili uwagę na tę niestosowność, był Theodor Adorno, a jego pytanie o to, czy możliwe jest tworzenie poezji (i sztuki) po Holocauście⁴ stało się fundamentem nowoczesnego myślenia estetycznego.

Rozmiar ludobójstwa wymusił stworzenie nowych form upamiętnienia pomordowanych. W pierwszych powojennych latach sprowadzało się to do działań prewencyjnych. W większości przypadków dawne obozy koncentracyjne i ich filie objęto ochroną prawną⁵, na terenach niektórych z nich utworzono jednostki muzealne⁶. Dopiero w połowie lat pięćdziesiątych xx wieku zaczęto organizować konkursy na formy upamiętnienia ofiar hitlerowskich zbrodni⁷. Musiała jednak minąć kolejna dekada, nim niektóre miejsca zagłady doczekały się realizacji swoich form upamiętnienia⁸. Zdając sobie sprawę, że nie miejsce tu na analizę wszystkich założeń komemoratywnych byłych obozów zagłady, chciałbym skoncentrować się na dwóch przykładach: Trebłinki i Bełżca, czyli jednej z pierwszych i jednej z ostatnich tego typu realizacji.

Pierwsze formy upamiętnienia ofiar obozu zagłady w Treblince pojawiły się tuż po wojnie⁹, a w wyniku ogłoszonego w początkach lat pięćdziesiątych konkursu¹⁰ wybrano koncepcję architektoniczno-rzeźbiarską Franciszka Duszeńki, Adama Haupta i Franciszka Strynkiewicza, to jednak zrealizowano ją dopiero w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych¹¹.

W przeciwieństwie do obozu Auschwitz-Birkenau, likwidacja obozu zagłady w Treblince rozpoczęła się już pod koniec lata roku 1943, dzięki czemu Niemcy mieli wystarczająco dużo czasu na zatarcie śladów jego istnienia, przez co po drugiej wojnie światowej w Treblince nie pozostało nic z dawnej infrastruktury obozowej. Taka sytuacja w pewnym sensie sprzyjała artystom, którzy tworząc koncepcję upamiętnienia nie musieli, jak to było w przypadku Auschwitz-Birkenau, zmagać się z problemem ochrony materialnych relikwów Zagłady i mogli skoncentrować się na kreacji artystycznej. Już we wstępnej fazie projektowej zespół przyjął założenie rezygnacji z operowania konwencjonalną rzeźbą figuratywną na rzecz form nieprzedstawiających, wykonanych z brył dartego kamienia. Całość zrealizowanego założenia ma wymowę symboliczną. Linia dawnego ogrodzenia obozu wykreślona została ustawionymi rytmicznie granitowymi ciosami. Główne wejście na teren dawnego obozu wyznaczają dwie betonowe płyty, które zakomponowane zostały w taki sposób, iż przywodzą na myśl kołyszące się bezładnie na wietrze skrzydła niedomkniętej bramy, potęgując tym samym poczucie opuszczenia czy wręcz porzucenia idei CZŁOWIEKA. Wyłożona „kocimi łbami” droga prowadzi nas do wejścia, a potem dalej, aż po dawną rampę kolejową, nierównościami bruku burzy komfort spaceru, jakby nawet ona nie pozwalała nam ani na chwilę zapomnieć, gdzie jesteśmy. Tuż za bramą przestrzeń otwiera się na wielką polanę przeciętą linią rytmicznie ułożonych betonowych bloków, jak monstualnych podkładów kolejowych położonych w śladzie dawnych torów kolejowych, którymi do obozu wjeżdżały transporty z Żydami skazanymi na zagładę. Symbolem śmierci w czasach Wielkiej Rewolucji Francuskiej była gilotyna, w czasach pierwszej wojny światowej gaz bojowy, a dla wielu, którzy przeżyli drugą wojnę światową, takim symbolem stały się tory i rytmiczny stukot kół toczących się wagonów¹², stąd w wyprodukowanym w 1985 roku filmie Claude Lanzmanna¹³ jednym

z głównych, powtarzających się motywów, są ujęcia pustych torów kręconych z jadącego pociągu¹⁴.

Brukowana droga i linia „podkładów kolejowych” zbiegają się przy dawnej, szerokiej rampie kolejowej. Obok niej umieszczone zostały kamienne płyty łupanego granitu z wyrytymi nazwami jedenastu krajów¹⁵, z których do Trebłinki przychodziły transporty żydowskich więźniów. Od rampy poprowadzona jest droga ku wzniesionemu na miejscu dawnych komór gazowych pomnikowi, nasuwającemu skojarzenia z szerokim kominem krematoriów. Od strony zachodniej, przywodząca na myśl jerozolimską Ścianę Płaczu płaszczyzna obelisku przecięta jest głęboką pionową szczelną, która przywołuje odniesienia do Dinerowskiego *rozdarcia cywilizacji*¹⁶ lub Lyotardowskiego *wstrząsu*¹⁷. Obelisk zwieńczony jest formą symbolizującą dym unoszący się nad krematoryjnymi kominami. Na wyrytych w tym miejscu fryzach widzimy rzeźby przedstawiające ludzkie szczątki¹⁸ i *błogosławiące dłonie* (od strony zachodniej) oraz *menorę* (od strony wschodniej). Pamiętając, że zarówno błogosławiące dłonie, jak i menora są jednymi z najczęściej występujących na żydowskich cmentarzach motywów, pomnik ten możemy odbierać również jako symboliczną monumentalną macewę ustawioną na tym przerażającym swoją historią kirkucie. Bo przecież teren obozu w Trebłince jest jednym wielkim cmentarzyskiem, na którym znajdują się prochy ośmiuset tysięcy zamordowanych. U stóp pomnika umieszczono głaz z wyrytym na nim w kilku językach¹⁹ napisem: „Nigdy więcej”. Te dwa pozbawione poetyckiego patosu słowa oddają dramat miejsca, stając się oskarżeniem, krzykiem pomordowanych, rozpaczą opuszczonych i przestrożą dla przyszłych pokoleń. Kilka metrów dalej na wschód, tuż za obeliskiem, ciemnym prostokątem stopionego bazaltu zaznaczone zostało miejsce dawnego polowego krematorium. Tu nie ma żadnych napisów, żadnych rzeźb, tylko stopiony kamień – symbol niemego krzyku. Jeszcze dalej na wschód i na południe ziemia zalana

została trzema gigantycznymi betonowymi płytami, które jak płyty nagrobne przykrywają miejsca zbiorowych mogił. Z tych betonowych pól, jak zniszczone macewy, „wyrasta” siedemnaście tysięcy²⁰ granitowych płyt o poszarpanych powierzchniach i nieregularnych kształtach. Na dwustu dwudziestu jeden z nich umieszczono nazwy miejscowości, z których przywieziono do obozu w Treblince skazanych na zagładę Żydów²¹.

W roku 2005, czterdzieści lat po odsłonięciu pomnika w Treblince, powstało założenie upamiętniające ofiary obozu w Bełżcu. Jego głównym autorem²² był dawny uczeń prof. Franciszka Duszeńki, prof. Zdzisław Pidek²³. Mimo iż realizację obu tych założeń dzieli szmat czasu i inny jest język ich ekspresji twórczej, to łączy je podobny sposób artystycznego myślenia. W ciągu niespełna dziesięciu miesięcy funkcjonowania²⁴ w obozie zagłady w Bełżcu zamordowano około pół miliona Żydów²⁵. Podobnie jak w przypadku Treblinki, obóz w Bełżcu zlikwidowany został na długo przed zakończeniem drugiej wojny światowej, więc znowu Niemcy mieli wystarczająco dużo czasu, by zatrzeć jego ślady. To sprawiło, że przygotowując projekt upamiętnienia ofiar zagłady w Bełżcu, mogli artyści skoncentrować się na problemach związanych z „przełożeniem” tragedii ofiar na język wizualny. Dzięki temu powstała realizacja, która, moim zdaniem, jest jednym z najlepszych rozwiązań kommemoratywnych na świecie.

Teren dawnego obozu zagłady w Bełżcu położony jest w sąsiedztwie drogi wiodącej z Bełżca do granicy z Ukrainą. Odgradzony jest od niej pasem zieleni i masywnym, szerokim, betonowym murem, który swoją formą i rytmem podziałów wyznaczonych pasami rdzawej stali przywodzi na myśl bydlęce wagony, którymi więźniowie transportowani byli do tego miejsca. Wejście prowadzi przez stosunkowo wąski przesmyk w murze, za którym otwiera się widok na całe założenie; jego głównym elementem jest pole popiołu pokrywające zbocze niewielkiego wzniesienia, przedzielonego rozdzierającą je

szczeliną. By w nią wkroczyć, trzeba przejść przez stalową płytę przeoraną śladami kolejowych kół, których linie układają się na kształt gwiazdy Dawida. Zatopiona w betonowej konstrukcji płyta sprawia, że każdy krok zaznacza się głuchym dźwiękiem. Kiedy już ją przejdziemy, brukowana, trzymająca się jednego poziomu, biegnąca wzdłuż rosnących z każdym krokiem ścian droga²⁶ wiedzie nas w głąb wzgórze, ku wielkiej, granitowej ścianie²⁷, na której wyryto fragment z *Księgi Hioba*: „Ziemio nie zakrywaj mej krwi, iżby mój krzyk nie ustawał”²⁸. Ta wielka, przecinająca pole popiołu szczelina, jak niezagojona rana, jak porzucone Mojżeszowe tablice dziesięciorga przykazań, rozdziela zboczce mogił na dwie części, stając się symbolem pękniętego życia.

Vis á vis kamiennej, poranionej bruzdami ściany znajduje się symboliczny *ohel*²⁹. Na płytach umieszczonych w tej symbolicznej niszy wypisano imiona ludzi zamordowanych w obozie. Tuż obok, zarówno od północy, jak i od południa, biegną schody prowadzące na powierzchnię, ku betonowym chodnikom opasującym całe założenie. Ta betonowa opaska opatrzona jest informacją o kolejnych, przychodzących do obozu transportach i nazwami miejscowości, z których pochodzili przywożeni ludzie. W północno-zachodnim narożniku założenia, w miejscu dawnej rampy kolejowej, znajduje się instalacja zbudowana z rozmontowanych torów kolejowych z czasów zagłady, ułożonych jedne na drugich. Jeżeli pamiętamy, że polowe krematoria w obozach zagłady budowane były z szyn kolejowych, na których układano do spalania ciała zamordowanych ludzi, konstrukcja ta nabiera jeszcze jednego, tragicznego wymiaru, stając się symbolicznym relikwiarzem. Najlepszym komentarzem tej realizacji mogą być słowa Pawła Śpiewaka, który opisując swój pobyt w Bełżcu, wyznaje: *Stałem oniemiały. Nie mogłem, nie chciałem, nie potrafiłem nic powiedzieć. Miałem ściśnięte gardło. To miejsce boli, za bardzo boli. Chyba nie chcę tu wracać. Nie umiem, nie mogę unieść ciężaru. Jestem bezradny. Ten pomnik-muzeum mnie pokonał*³⁰.

Niezwykle interesująca i godna wspomnienia jest płyta³¹, zaprojektowana przez Horsta Hoheisela i Andreasa Knitza, a umieszczona na placu apelowym dawnego obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie³². Prosta, kwadratowa, wykonana z betonu, z nazwami państw, z których przywożono do obozu więźniów, utrzymuje przez cały czas tę samą temperaturę 36,6° C – temperaturę ludzkiego ciała. Umieszczenie płyty w poziomie gruntu sprawia, że dotykając jej, symbolicznie dotykamy ziemi pokrytej popiołem pomordowanych, czując jej ciepło, czujemy ciepło unicestwionych w tym miejscu ludzi. Pochylając się, by dotknąć tej płyty lub przeczytać znajdujące się na niej napisy, chylimy czoła przed tymi, którzy w tym miejscu ponieśli śmierć.

Pamięć Zagłady odcisnęła swoje piętno na twórczości Josepha Beuysa na tyle silne, że bez niej nie da się w pełni zrozumieć jego sztuki i trudno zaakceptować jej estetykę. Powszechne jest przesądzenie, że wykorzystywane przez Beuysa w jego działaniach artystycznych substancje, takie jak tłuszcz czy filc, mają źródło w jego biografii³³. W wywiadzie udzielonym Kate Horsefield Beuys zdecydowanie się od tego rodzaju interpretacji swoich prac odcina³⁴. Jeżeli uznamy prawdziwość jego deklaracji, to implikuje ona pytanie o prawdziwy powód używania przez artystę w jego sztuce wzmiankowanych substancji. Otóż zastanawiającym jest, że tuż po ukończeniu düsseldorfskiej Kunstakademie, w latach pięćdziesiątych, materiały te w jego sztuce w ogóle nie występują³⁵, a pierwsza jego praca, która wykorzystuje tłuszcz, pojawia się dopiero w roku 1960³⁶, i „otworzy” całą ich serię³⁷, ze słynnym *Krzeseł z tłuszczem* na czele. Warto więc zadać sobie w tym miejscu pytanie, co było powodem tak radykalnej zmiany. Otóż, jak pamiętamy, w roku 1957 ogłoszony został międzynarodowy konkurs na projekt pomnika ofiar faszyzmu w Auschwitz-Birkenau. Jednym spośród czterystu sześćdziesięciu projektów nadesłanych z całego świata był projekt Josepha Beuysa³⁸. Propozycja niemieckiego artysty nie może równać się z koncepcją

zespołu Oskara Hansena, ale dla naszych rozważań ważniejsze jest w tym wypadku co innego. Pracując nad projektem „pomnika oświęcimskiego” Beuys przyjechał do Polski, by osobiście, na miejscu, zobaczyć to „pole śmierci”³⁹. Prócz tego jako uczestnik konkursu otrzymał od organizatorów materiały poświęcone historii obozu, pośród których znajdowały się zdjęcia wnętrza baraków, prycz, na których spali więźniowie, ale przede wszystkim zdjęcie przedstawiające siedem ton spakowanych w worki ludzkich włosów – materiału, z którego w trakcie drugiej wojny światowej produkowano... filc⁴⁰. Jeśli dodamy do tego powszechne w powojennym społeczeństwie przekonanie, że w okresie drugiej wojny światowej Niemcy produkowali z ludzkiego tłuszczu mydło⁴¹, łatwiej będzie nam zrozumieć, że zastosowanie przez Beuysa filcu i tłuszczu – materiałów dotychczas w ogóle nie kojarzonych ze sztuką – nie jest przypadkowe. Gene Ray uważa, iż nie można mówić w tym wypadku o jakiegokolwiek wieloznaczności⁴². Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje wypowiedź polskiego historyka Holocaustu Andrzeja Strzeleckiego, który „mówi nam więcej, niż chcielibyśmy wiedzieć o tłuszczu i oświęcimskich krematoriach”, co ilustruje niezwykle wymownym cytatem: *Tłuszcz, który kapał z palonych w dołach czy na stosach ciał był zbierany w specjalnie na ten cel przygotowanych dołach, a następnie był wykorzystywany jako paliwo do palenia kolejnych ciał, co praktykowane było szczególnie w czasie deszczowych dni*⁴³. Ray dochodzi dalej do wniosku, iż możemy mówić o decydującym wpływie Holocaustu na twórczość Beuysa⁴⁴. Stąd jego najsłynniejszą pracę *Krzesło z tłuszczem*, która, jak zauważa sam artysta, wywołuje tak różne reakcje odbiorców, jak śmiech, złość i agresję⁴⁵, należałoby odczytać w taki sposób, w którym to stare, zniszczone krzesło z umieszczonym na jego siedzisku tłuszczem i przewiązanym przez oparcie kawałkiem drutu staje się symbolem Zagłady⁴⁶. Potwierdzenie tego znaleźć można w komentarzu artysty, który udziela nam swoistej podpowiedzi: *Moją pierwotną*

intencją, kiedy użyłem tłuszczu, było stymulowanie dyskusji. Elastyczność tego materiału pociągała mnie szczególnie w sensie jego reakcji na zmiany temperatury. Elastyczność ta jest w sferze psychologicznej skuteczna – ludzie instynktownie odczuwają, że odnosi się do procesów wewnętrznych i do uczuć. Dyskusja, której pragnąłem, dotyczyła możliwości rzeźby i kultury, tego, co one znaczą, czego dotyczy język, czy sama ludzka twórczość i wytwórczość. Wobec tego zająłem skrajne stanowisko w rzeźbie i wybrałem materiał, który jest samym fundamentem życia i nie jest kojarzony ze sztuką⁴⁷.

Anselm Kiefer jest dziś jednym z najbardziej znanych i cenionych współczesnych artystów. Podobnie jak wielu innych niemieckich twórców, również i on podjął w swojej sztuce problematykę pamięci Holocaustu. Należący do tzw. niemieckiego pokolenia „0”, jest Kiefer⁴⁸ zbyt młody, by osobiście doświadczyć zbrodni drugiej wojny światowej, nie ma też żadnego bezpośredniego związku z przypadkami masowych mordów. Stąd, jak piszą Matthew Biro⁴⁹ i Lisa Saltzman⁵⁰, sztuka Kiefiera dotyka przeszłości i teraźniejszości Niemiec. Wielki wpływ na podjęcie przez artystę tematu Zagłady miała poezja Paula Celana, w szczególności *Fuga śmierci*, zaś w sferze rozwiązań malarskich widać wpływy *Blue Poles* Jacksona Pollocka⁵¹. W pracach Kiefiera, podobnie jak w przypadku obrazów Pollocka, widz skupia swoją uwagę na materii artystycznej i poprzez nią dochodzi do pytania o sens działania artysty. Szczególne miejsce w twórczości Kiefiera powstałej w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych zajmują kompozycje odnoszące się do Celanowskiej Sulamitki i Małgorzaty. U Celana Sulamitka jest intertekstualnym nawiązaniem do *Pieśni nad Pieśniami*, zaś Małgorzata do symbolizującej czystą miłość Graetchen (Małgorzaty) z *Fausta* Goethego⁵². Swoją sztuką Anselm Kiefer dodaje jeszcze jedno nawiązanie, do pojawiającej się na kartach *Starego Testamentu* mitologicznej postaci Lilith⁵³.

Siła obrazów Kiefiera leży w jego pomysłowych zestawieniach malowanych form z materiałami takimi jak piasek, słoma, ołów, glina, popiół etc. Źródłem tego rodzaju estetyki jest świadomość, iż

pamięci Holocaustu nie można już oddawać poprzez zbiór metaforycznych przekształceń formalnych, podobnych do tych stworzonych przez wiersz Celana. W namalowanym pod koniec 1981 roku obrazie noszącym tytuł *Małgorzata*, Kiefer unika bezpośredniego przedstawienia problemu, podejmując próbę poznania prawdy o sobie od ofiar generacji swoich rodziców. Łącząc różne horyzonty kulturowe, artysta podtrzymuje pamięć Holocaustu przez wywoływanie porównań pomiędzy czynami niemieckiego oprawcy w obozach zagłady i jego własnym, współczesnym aktem artystycznym. *Małgorzata* sugeruje jednak jeszcze i to, że historyczna trauma nie może być przedstawiana jednoznacznie czy nawet statycznie, że powinna i musi zmieniać się w czasie, tak by dzięki gęstej sieci kulturowych przedstawień łączących dzień dzisiejszy z przeszłością ciągle trwała, by dla kolejnych pokoleń była *memento*, przyczyniała się do budowania dialogu i poznania prawdy, by nigdy już nie dopuścić do podobnych wydarzeń⁵⁴. Poprzez centralne umieszczenie słomy praca Kiefiera wzbudza narastające odczucie transformacji, podobne do tego, jakie znajdujemy w *Fudze śmierci*⁵⁵. Pamiętając o wieloznacznym charakterze włosów w wierszu Celana, rozumiemy, że zastosowana przez Kiefiera w *Małgorzacie* słoma może reprezentować zarówno coś, co jest martwe, jak i coś, co może posłużyć do budowania życia. Suchą słomę możemy również odczytywać jako znak nieobecności twarzy i absencji ciała, co w wymiarze metaforycznym odnosi się do nocy zapomnienia i śmierci. Stanowić to może analogię do Celanowskiego *Maku i pamięci*. Namalowany czarną kreską łuk, powtarzając kształt wiązki słomy, staje się więc symboliczną aureolą śmierci.

Większość krytyków zauważa, że o ile Celanowska *Małgorzata* przez długi czas odczytywana była jako stereotyp Arianki, to Sulamitka była kliszą żydowskiej dziewczyny z czarnymi włosami⁵⁶. Na marginesie zauważyć warto, iż Jacques Derrida i Anselm Kiefer podobnie odbierają symbolikę popiołu⁵⁷. Według Derridy [...] *popiół to stare, szare słowo*,

*pylisty temat ludzkości, niepamiętny obraz, który sam się dekomponuje, metafora albo metonimia samego siebie, oto przeznaczenie popiołu, oddzielonego, spalonego jak popiół popiołu. Kto jeszcze odważyłby się napisać poemat o popiele? Moglibyśmy śnić o słowie popiołu, które samo by się nim stawało, oddalone w przeszłości, jak utracona pamięć tego, czego już nie ma*⁵⁸.

Jedną z najtrudniejszych sfer życia codziennego po drugiej wojnie światowej była dla „pokolenia ocalonych” komunikacja interpersonalna, w szczególności zaś rozmowa o przeszłości z najbliższymi. Sporo czasu musiało upłynąć, nim w sferę tę wkroczyła z pomocą sztuka. Wyraźny przełom zarysował się na tym polu w roku 1992, kiedy Art Spiegelman opublikował swoją słynną powieść graficzną⁵⁹. Dzięki temu kolejne wydawnictwa miały już w miarę przetarty szlak. Jedną z ciekawszych realizacji, stworzoną z myślą o tłumaczeniu problemu Zagłady najmłodszym, była książka obrazowa dla dzieci autorstwa Iwony Chmielewskiej nosząca tytuł *Pamiętnik Blumki*⁶⁰. Książka ta, posiadająca formę pamiętnika dziewczynki opisującej życie w prowadzonym przez Józefa Goldszmita sierocińcu, kończy się przerwana lekcją języka niemieckiego i rysunkiem wagonu kolejowego, podobnego do tych, którymi Niemcy transportowali ludzi do obozów zagłady. Konstrukcja narracji wizualnej zbudowana jest na tyle subtelnie, że daje wiele możliwości rozwijania zaznaczonych w niej wątków. Inną książką, stworzoną z myślą o uświadomieniu dzieciom problemu Zagłady, jest *Dym* Joanny Concejo z tekstem pióra Antóna Fortesa⁶¹. W przeciwieństwie do *Pamiętnika Blumki* książka ta nie pozostawia nam żadnego pola manewru – zarówno w sferze narracji słownej, jak i wizualnej – jest to opowieść o życiu i śmierci w obozie koncentracyjnym. Są w niej ogolone głowy, pasiaki, komora gazowa i dym z kominów krematoriów. Bruno Bettelheim namawiał do „niewyglądania” treści baśni⁶², więc z tej książki byłby pewnie zadowolony.

W roku 1952 Tadeusz Trepcowski wykonał jeden ze swoich najsłynniejszych plakatów⁶³: na błękitnym tle widać rysunek spadającej bomby, w kontury której wpisano obraz ruin zbombardowanego domu; całość opatrzona jest tylko jednym, ale jakże wymownym słowem: NIE! Nie ma chyba lepszej ilustracji oddającej pragnienie życia w świecie bez wojen i przemocy. Przez kilka powojennych dziesięcioleci wydawało się, że ludzkość dojrzała do permanentnego pokoju. Zdawały się to potwierdzać pokojowo przebiegające przemiany polityczne, zachodzące w Europie na przełomie lat 1989 i 1990. Nastrojowi temu uległ między innymi Fukuyama, który wieszczył wówczas koniec historii⁶⁴. Przyszły jednak tragiczne lata dziewięćdziesiąte xx wieku. W końcu czerwca 1991, dwa dni po ogłoszeniu przez Słowenię i Chorwację niepodległości, doszło w rozpadającej się Jugosławii do wybuchu konfliktu zbrojnego, który przerodził się w trwającą ponad cztery lata krwawą wojnę. Zaś w 1994 roku w Rwandzie Hutu dokonali na Tutsi niewyobrażalnej w swoim okrucieństwie rzezi. Oba te wydarzenia doczekały się swoich komentarzy w sztuce.

W roku 1997 w trakcie XLVII Biennale w Wenecji, w pawilonie włoskim,⁶⁵ Marina Abramović pokazała performance *Balkan Baroque*.⁶⁶ Określenie „barokowość” w realiach jugosłowiańskich kojarzyło się jej z niepokohamowanymi skrajnościami⁶⁷. Przez cztery dni ubrana na biało artystka siedziała na stercie (krowich) kości, które szorowała z krwi i resztek mięsa. Towarzyszący temu odór przypominał smród rozkładających się na polu bitwy ciał. W trakcie trwania performance Abramović czasami zanosila się płaczem, czasami zaś śpiewała stare jugosłowiańskie piosenki ludowe. Odniesienia do niedawno zakończono-go konfliktu w byłej Jugosławii były aż nadto oczywiste.

Poprzez tę estetyczną wizualizację bólu, poprzez postawienie siebie w roli kobiety oczyszczającej śmierć⁶⁸, artystka dotykała zawilności jugosłowiańskiej tradycji i komunistycznej „genealogii”, sprośności i brutalności swojej ojczyzny, wstydu za wojenne, barbarzyńskie za-

chowania rodaków. Akt czyszczenia kości jawi się więc jako symboliczna pokuta za grzechy popełnione w dopiero co zakończonym konflikcie, jako żałoba, jako rytualne „przejście”, a zarazem próba odkupienia⁶⁹. Chociaż Marina Abramović dostrzegała inspirującą rolę Serbii w eskalacji przemocy w wojnie w byłej Jugosławii, to o agresję oskarżała wszystkie strony konfliktu⁷⁰. Nic więc dziwnego, że została wyróżniona nagrodą dla najlepszego artysty ówczesnego Biennale. W przemowie wygłoszonej w trakcie ceremonii wręczenia jej statuetki Złotego Lwa podkreśliła, że [...] *interesuje mnie tylko taka sztuka, która może zmienić ideologię społeczeństwa. [...] Sztuka, która podejmuje tylko wartości estetyczne, jest według mnie niekompletna*⁷¹.

W roku 2004 szefowie jednego z południowoafrykańskich czasopism zlecili Pieterowi Hugo, by udał się do Rwandy i znalazł tam jakąś młodą kobietę, która dziesięć lat wcześniej, w czasie ludobójstwa, została zgwałcona i zarażona wirusem AIDS, urodziła dziecko, przyjmuje leki antywirusowe i wiezie szczęśliwe życie⁷². Absurdalność tego polecenia sprawiła, że co prawda Hugo pojechał wówczas do Rwandy, ale wykonał serię zdjęć, które dalekie były od oczekiwań jego zleceniodawców⁷³. *Vestiges of a Genocide Rwanda* to fotograficzna opowieść o zagładzie Tutsi, to oskarżenie Hutu o to, że zabijali, ale to także oskarżenie świata Zachodu, że nic nie zrobił, by w tym przeszkodzić. Na kolejnych zdjęciach widzimy port lotniczy w Kigali, czaszkę leżącą na mencie murowanego ołtarza, masowe groby, ułożone w rzędach ludzkie czaszki, składowane na magazynowych regałach, zasuszone wapnem, zastygłe w niemym krzyku ciała⁷⁴. A przecież wydawało się, że po doświadczeniach Holocaustu eksterminacja jednego narodu przez drugi już się nigdy nie powtórzy...

Z drugiej wojny światowej ludzkość wyszła okaleczona zbrodnią, która przekroczyła wszelkie granice. Pamięć o „dymiących kominach Auschwitz” zabrała sny i radość ocalonym, ale stała się równocześnie przestrogą na przyszłość. Tuż po wojnie rany były zbyt bolesne, by myśleć o pomnikach, dlatego dopiero w latach sześćdziesiątych xx wieku zaczęto realizować założenia rzeźbiarsko-architektoniczne o charakterze kommemoratywnym. Ogrom zbrodni hitleryzmu sprawił, że twórcy podejmujący problem pamięci Holocaustu dostrzegli niestosowność banału i patosu. Stąd niezwykła oszczędność formy, jaką spotykamy w realizacjach artystycznych poświęconych ofiarom Zagłady, którą widać i w założeniach pomnikowych (Treblinka, Auschwitz, Bełżec), i w instalacjach rzeźbiarskich (Beuys), i w malarstwie (Kiefer), i w pracach graficznych dedykowanych dzieciom (Chmielewska, Concejo).

Simona Schama pisze: [...] *krajobrazy są kulturą, jeszcze zanim staną się przyrodą; tworami wyobraźni nakładanymi na las, wodę i skały*. W takim ujęciu krajobraz postrzegany jest jako nośnik pamięci oraz substytut ludzkiej historii. Schama nazywa Holocaust mianem wydarzenia bez krajobrazu. Jadącym do krematoriów Żydom widok rodzimej ziemi został zasłonięty zabitymi na głucho oknami wagonów towarowych. Oczyma wyobraźni postrzegamy Holocaust jako coś pozbawionego krajobrazu lub w najlepszym razie pozbawionego cech charakterystycznych i barw; spowitego w ciemność i mgłę, otulonego nieustającą zimą, skąpanego w odcieniach szarości i mroku, szarości dymu, szarości popiołów, sproszkowanych kości, niegaszonego wapna⁷⁵. W Auschwitz, Treblince czy Bełżcu nie ma krajobrazu, jest przestrzeń pozbawiona elegancji. Duszeńko, Haupt, Strykiewicz, Hansen i Pidek zaprojektowali dzieła o metaforycznym znaczeniu, przestrzeń zmuszającą do myślenia, pola budujące atmosferę kontemplacji. Artystom udało się uniknąć efekciarstwa i patosu⁷⁶.

Można zadawać sobie pytanie o sens tej pamięci, o obarczanie nią kolejnych pokoleń. Odpowiedź znajdujemy w wypowiedziach ocalałych

z Zagłady. Teksty Jeana Améry⁷⁷, Primo Leviego⁷⁸ czy Elegio Wiesela⁷⁹ są nie tylko świadectwem, ale i przestrożą na przyszłość – Holocaust nie jest w ich ujęciu czymś zamkniętym, Holocaust zdarza się wszędzie i ciągle⁸⁰, i nie powinniśmy przestać się go bać.

SŁOWA KLUCZOWE: **AUSCHWITZ, HOLOCAUST, POMNIK, MOTYW ŚMIERCI, SZTUKA**

- 1 P. Celan, *Tybinga, styczeń*, tłum. F. Przybylak, [w:] tenże, *Utwory wybrane*, R. Krynicki (wybór i oprac.), Kraków 2003, s. 135.
- 2 „Ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej”. Decyzje dotyczące szczegółów technicznych akcji Reinhardt podjęto 20 stycznia 1942 roku na konferencji w Wannsee.
- 3 Alan Milchman i Alan Rosenberg używają nazwy „wydarzenie przekształcające”, zob.: A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tłum. L. Krowicki i J. Szacki, Warszawa 2003, s. 11 i nn.; por.: 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. Dan Diner nazywa to zjawisko „rozdarciem cywilizacji”, zob.: D. Diner, *Vorwort des Herausgebers* [w:] tenże (red.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, s. 7. Najbardziej radykalny jest tu jednak Philipp Lacoue-Labarthe, który Holocaust traktuje jako cezurę historyczną w znaczeniu hölderliniańskim, zob.: P. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*, Oxford 1990, s. 45.
- 4 Chodzi tu oczywiście o *nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei*, zob.: T.W. Adorno, *Engagement*, [w:] tenże, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965; por.: tenże, *Erziehung nach Auschwitz* [w:] *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969; tenże, *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft* [w:] tenże, *Gesammelte Schriften*, V. 10.1, *Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1977, s. 30.
- 5 Co, niestety, bardzo często nie zabezpieczało terenów dawnych „fabryk śmierci” przed aktami profanacji.
- 6 Już w listopadzie 1944 powołano Państwowe Muzeum na Majdanku, zob.: <http://www.majdanek.eu/pl/mission> [dostęp: 18 stycznia 2002]; W roku 1947, Ustawą Sejmu z dnia 2 lipca 1947 roku o *Upamiętnieniu męczeństwa Narodu Polskiego i innych Narodów w Oświęcimiu* (Dz.U. z 1947 r., Nr 52, poz. 265)

- powołano do życia Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, zob.: <http://www.auschwitz.org/muzeum/historia-muzeum/muzeum-w-datach/> [dostęp: 18 stycznia 2002].
- 7 Miedzy innymi w roku 1955 rozstrzygnięto konkurs na formę upamiętnienia (wówczas używano niezbyt moim zdaniem „zgrabnego” określenia: „zagospodarowanie”) terenów poobozowych w Treblince, zaś w roku 1957 Międzynarodowy Komitet Oświęcimski ogłosił konkurs na projekt pomnika ofiar faszyzmu, który miał stanąć na terenie byłego obozu Auschwitz-Birkenau.
 - 8 Treblinka w roku 1964, Auschwitz-Birkenau w 1967.
 - 9 K. Radecka, *Upamiętnienie zrealizowane w Treblince* [w:] E. Kópówka (red.), *Co wiemy o Treblince?, Stan badań, Referaty wygłoszone podczas I Konferencji Naukowej w Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince*, 4–5 października 2011, Siedlce 2013, s. 310–311.
 - 10 Mając na uwadze fakt, iż konkurs rozstrzygnięty został w roku 1955, należy przyjąć za najbardziej prawdopodobne, iż mógł być ogłoszony w drugiej połowie roku 1953 lub w początkach roku 1954, za czym przemawiałaby informacja zamieszczona w jubileuszowym wydawnictwie Pwssp w Gdańsku, zob.: *Kronika* [w:] J. Wnukowa (red.), *Państwowa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, (b. d. i m.), s. 182. Podobne datowanie spotykamy u Ignacego Witza, zob.: I. Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 62, 77. Ze względu na procedurę konkursową, wskazywanie na rok 1955 wydaje się być mało prawdopodobne, zob.: W. Zmorzyński, *Rzeźba* [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, red. tenże, [Gdańsk] 2005, s. 160; por.: Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i Zagłady. 1944–1950*, Warszawa 2009, s. 360.
 - 11 Uroczystość odsłonięcia tego pomnika-mauzoleum miała miejsce 10 maja 1964.
 - 12 Zwraca na to między innymi uwagę Martin Heidegger, zob.: M. Heidegger, *Pytanie o technikę* [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 7 i nn. (w szczególności s. 29 i n.); por.: tenże, *Technika i zwrot*, tłum. J. Mizera, Kraków 2002.
 - 13 Chodzi tu o nakręcony w 1985 roku *Shoah*, który w lutym 1986 roku pokazany został na festiwalu filmowym w Berlinie, a następnie, wiosną tegoż roku, wyemitowany został w ówczesnych Niemczech Zachodnich przez kanał 3 telewizji (ADR). Dostępny w Internecie: <http://www.txt.de/trotzdem/titel/shoah.htm> [dostęp: 10 października 2009].
 - 14 R. Nieczyporowski, *Rozbite macewy Franciszka Duszeńki* [w:] R. Kaja, M. Schmid-Góra, A. Zelmańska-Lipnicka, M. Targoński (red.), *Franciszek Duszeńko. 1925–2008*, Gdańsk 2014, s. 114 i nn. Por.: I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995, s. 117; por.: H. Taborska, *Rozstrzelane kamienie*, „Polityka”, 27 lipca 2002, nr 2360 (30/2002), s. 65; por.: A. Gębczyńska-Janowicz, *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa 2010, s. 64–65.
 - 15 Początkowo było ich dziesięć (Austria, Belgia, Bułgaria, Czechosłowacja, Francja, Grecja, Jugosławia, Niemcy, Polska, ZSRR), ale w 2008 dostawiono obelisk z nazwą Macedonii; zob. A. Gębczyńska-Janowicz, dz. cyt., s. 67–68.
 - 16 Zob.: D. Diner, *Vorwort des Herausgebers* [w:] tenże (red.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, s. 7.
 - 17 Zob.: J.F. Lyotard, *Le différend*, Paris 1983, s. 91.
 - 18 Opisane jako: *Męczeństwo, Kobiety i dzieci, Walka, Przetrawanie*, zob.: R. Nieczyporowski, *Rozbite macewy...*, dz. cyt., s. 115; por.: A. Gębczyńska-Janowicz, dz. cyt., s. 67–68.
 - 19 Polskim, hebrajskim, jidysz, rosyjskim,

- angielskim, francuskim i niemieckim.
- 20** Ich ilość symbolizuje największą liczbę ofiar zamordowanych w Treblince w ciągu jednego dnia.
- 21** R. Niecyporowski, *Rozbite macewy...*, dz. cyt., s. 115.
- 22** W zespole tym znalazł się jeszcze Marcin Roszczyk i Andrzej Sołyga.
- 23** Wcześniej Zdzisław Pidek wraz z zespołem (Andrzej Sołyga oraz gdańska pracownia architektoniczna Fort w składzie: Piotr Mazur, Antoni Taraszkiewicz, Wojciech Targowski) wygrał konkurs na projekt i realizację Polskich Cmentarzy Wojennych w Katyniu, Charkowie i Miednoje.
- 24** Od marca do grudnia 1942 roku.
- 25** Cyt. za: http://www.belzec.eu/pl/history/historia_obozu/2 [dostęp: 18 stycznia 2002].
- 26** Jest ona o wiele szersza niż pierwotnie zakładano, miała być bowiem na tyle wąska, by dwoje ludzi mogło się na niej z trudem wyminąć. Wiele lat temu, w rozmowie z autorem niniejszego tekstu, Zdzisław Pidek tłumaczył ten zabieg tym, by niewielka szerokość drogi wymuszała samotność kontemplacji każdego, kto na nią wkroczy.
- 27** Symbolizującej jerozolimską Ścianę Płaczu.
- 28** Hi 16.18.
- 29** Tu w formie niszy. W tradycji żydowskiej stawiano je nad grobami rabinów lub cadyków.
- 30** P. Śpiewak, *Bełżec*, „Architektura-Murator”, nr 9/2004, s. 73.
- 31** Odsłonięta w roku 1995, w pięćdziesiątą rocznicę wyzwolenia obozu.
- 32** Cyt. za: http://www.hoheisel-knitz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=32 [dostęp: 17 września 2012].
- 33** Chodzi o słynną wypowiedź Beuysa: *Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby pomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je*. Zob.: J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady, wybór, oprac. i wstęp J. Jedliński*, Warszawa 1990, s. 27; por.: J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001, s. 17; G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1994 (pierwsze wydanie ukazało się w 1973), s. 18; por.: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, (kat. wyst.), New York 1979, s. 7 nn; por.: P. Nisbet, *Cash Course. Remarks on a Beuys Story* [w:] G. Ray (red.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001, s. 6; por.: J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, cyt. za: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm> [dostęp: 16 lutego 2014].
- 34** K. Horsefield, *Interview with Joseph Beuys (1980)*, [w:] C. Kuoni (ed.), *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist*, New York 1990, s. 69.
- 35** W. Renn (red.), *Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch*, Bonn 2000; por.: J. Wolf, dz. cyt.
- 36** *Naroźniki tłuszczu*.
- 37** Między innymi warty uwagi są: *Polowanie na jelenia; Auschwitz Demonstration*. (na którą to instalację składają się obiekty z lat 1956–1964, które w 1968 roku artysta „na nowo ułożył” w witrynie), zob.: M. Kramer, *Joseph Beuys. „Auschwitz Demonstration” 1956–1964* [w:] E. Gillen (red.), *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997, s. 293 i nn. czy *Transformacja kawałków tłuszczu z 1972 roku*, „zaprezentowana” 26 lutego 1972 w Tate Gallery w Londynie, zob.: B. Lange, *Questions? You Have Questions? Joseph Beuys Artistic Self-Presentation in Fat. Transformation Piece / Four Blackboards, 1972* [w:] C. Mesch, V. Michely (ed.), *Joseph Beuys. The Reader*, Cambridge, MA 2007, s. 177 I nn.
- 38** Zdziwiający jest fakt, iż większość badaczy jego twórczości pomija ten projekt, zob.: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, New York 1979, s. 21; por.: M. Rosenthal, S. Rainbird, C. Schmuckli, *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, London 2004, s. 156; por.: G. Ray, *Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime* [w:] G. Ray (ed.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*,

- New York 2001, s. 59.
- 39** J. Schellmann (ed.), *Joseph Beuys. Multiples 1965–1985*, Munich–New York 1997.
- 40** Pisze o tym między innymi Andrzej Strzelecki, zob.: A. Strzelecki, *Grabież mienia ofiar* [w:] *Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z historii obozu*, Oświęcim 1995, t. II, s. 111 i nn.
- 41** W świadomości Polaków funkcjonujące dzięki książce Zofii Nałkowskiej *Medaliony*.
- 42** G. Ray, dz. cyt., s. 63, szczególnie przypis 28.
- 43** A. Strzelecki, dz. cyt.; Ray powołuje się tu na angielską wersję tekstu Strzeleckiego, *The Plunder of Victims and Their Corps* [w:] Y. Gutman, M. Berenbaum (ed.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, Washington 1994, s. 261 i nn.; por.: G. Ray, dz. cyt., s. 63.
- 44** G. Ray, dz. cyt., s. 64.
- 45** J. Beuys, *Krzeseł z tłuszczem* [w:] tenże, *Teksty, komentarze, wywiady...*, dz. cyt., s. 44 i nn; por.: W. Włodarczyk, *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja* [w:] tenże (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Warszawa 1996, s. 131.
- 46** Więcej zob.: R. Nieczyפורowski, *Joseph Beuysa niechciana dziedzictwo* [w:] K. Lewandowska, M. Maciudzińska-Kamczycka, C. Lisowski, J.W. Sienkiewicz (red.), *(Nie)chciana tożsamość*, Toruń 2016, s. 129 i nn.
- 47** J. Beuys, *Krzeseł z tłuszczem*, [w:] tenże, *Teksty, komentarze, wywiady...*, dz. cyt., s. 44.
- 48** Chodzi o ludzi urodzonych w 1945, roku zakończenia drugiej wojny światowej.
- 49** M. Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, New York 1998.
- 50** L. Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge University Press, New York 1999.
- 51** P. Schjeldahl, *Anselm Kiefer* [w:] *Art of Our Time. The Saatchi Collection*, vol. 3, London 1984, s. 15; N. Grimes, *Anselm Kiefer*, „Artnews”, nr 84 (1985), s. 131 i nn; M. Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Chicago and Philadelphia 1987, s. 104 i 155;
- J. Perl, *A Dissent on Kiefer*, „The New Criterion”, December 1988, s. 14 I nn; C. Robbins, „Your Golden Hair, Margarete”. *About Anselm Kiefer’s Germanness*, „Arts Magazine”, vol. 63, 5 (January 1989), s. 73 I nn; M. Biro, dz. cyt., s. 129.
- 52** M. Rosenthal, dz. cyt., s. 95 I nn; por.: A. Lauterwein, *Anselm Kiefer/ Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007, s. 88.
- 53** Iz 34,14; por.: G. Scholem, *Kabbalah*, Plume Books, 1987, s. 356–361; tenże, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, Schocken Books, 1996.
- 54** M. Biro, *Representation and Event. Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and Memory of the Holocaust*, „The Yale Journal of Criticism”, v. 16, Nr 1 (2003), s. 130 I nn.
- 55** Tamże.
- 56** Nawet jeśli w *Pieśni nad Pieśniami* kolor jej włosów jest kolorem purpury, por.: A. Lauterwein, dz. cyt., p. 88.
- 57** Jak to jednak zauważa Joanna Roszak, Andrzej Leśniak *pomija jednak zasadnicze dla nich obu ogniwo – Celana*; zob.: J. Roszak, *Południk Spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej*, Poznań 2009, s. 73; por.: R. Nieczyפורowski, *Paul Celan w twórczości Anselma Kiefera, czyli problem piękna i pamięci po Holocaustcie* [w:] M. Geron, J. Malinowski (red.), *Szeptne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, Kraków 2011, s. 188.
- 58** J. Derrida, *Feu la cendre des femmes*, Paris 1987, s. 15, cyt. za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 101.
- 59** A. Spiegelman, *Maus. A Survivor’s Tale*, Pantheon Books, 1992. Na marginesie trzeba zauważyć, że pierwsze fragmenty tego „komiksu” ukazały się w 1972 roku na stronach undergroundowego „Funny Animals”, zob.: https://salempress.com/store/pdfs/maus_ebook.pdf [dostęp: 17 kwietnia 2014].
- 60** Pierwodruk tej książki, zamówionej z okazji przypadającej w początkach sierpnia roku 2012 siedemdziesiątej rocznicy śmierci Janusza Korczaka w Treblince, miał miejsce w niemieckim

- Gimpel Verlag w 2011 roku, w Polsce wydana została przez poznańskie wydawnictwo Media Rodzina.
- 61** A. Fortes, J. Concejo, *Dym*, tłum. B. Haniec, Toruń 2011.
- 62** B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 2010.
- 63** Wydrukowany dopiero w 1955 roku.
- 64** Pierwsza wersja *The End of History?* Francisa Fukuyamy opublikowana została na łamach „The National Interest”, zob.: F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 1996, s. 7.
- 65** Na Biennale zaproszenie dostała od rządu Czarnogóry i początkowo miała wystąpić w (dawnym) pawilonie Jugosławii. Wszystko uległo zmianie, kiedy w czarnogórskiej prasie („Podgorica”) ukazał się nieprzychylny jej artykuł pióra tamtejszego ministra kultury, Gorana Rakočevića. W zaistniałej sytuacji artystka skorzystała z propozycji Germano Celanta, kuratora pawilonu włoskiego. Zob.: J. Westcott, *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge (Ms)–London 2010, s. 255 i nn.
- 66** M. Abramović, J. Kaplan, *Walk Through Walls. A Memoir*, London 2016, s. 237 i nn.
- 67** J. Westcott, dz. cyt., s. 257.
- 68** K. Stiles, *Survey. Cloud with its Shadow* [w:] K. Stiles, K. Biesenbach, C. Iles (ed.), *Marina Abramović*, Phaidon Pres LTD, London–New York 2008, s. 51.
- 69** J. Westcott, dz. cyt., s. 257.
- 70** Tamże, s. 255.
- 71** M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 239.
- 72** H. Montgomery, *Africa United: Photographer Pieter Hugo casts a new light on tired stereotypes of his home continent*, „Independent”, 10 April 2011, cyt. za: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/africa-united-photographer-pieter-hugo-casts-a-new-light-on-tired-stereotypes-of-his-home-continent-2264048.html> [dostęp: 19 września 2014].
- 73** L. Melvern, *Pieter Hugo, Rwanda 2004: Vestiges of Genocide*, Oodee, London 2011.
- 74** Tamże, por.: R. Checchi, *Pieter Hugo, „Zoom”*, May 2004; por.: T. J. Demos, *There’s No Such Thing as a Happy Ending* [w:] P. Hugo, *This Must Be the Place*, (kat. wyst.), Prestel Verlag, Munich–London–New York 2012, s. 213.
- 75** S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, s. 26.
- 76** R. Nieczydorowski, *Rozbite macewy...*, dz. cyt., s. 115; por.: J. E. Young (ed.), *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, New York 1994, s. 26; F. van Vree, *Kamienie Treblinki*, tłum. D. Zasławska, J. Friedrich, „Porta Aurea”, nr 7/8 (2009), s. 450 i n.
- 77** J. Améry, *Poza winą i karą. Próba przełamania podjęta przez załamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007.
- 78** P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 2007; F. Camon, *Rozmowa z Primo Levim*, tłum. E. Kabatc, Oświęcim 1997.
- 79** E. Wiesel, *One Generation After*, New York 1970.
- 80** By wspomnieć wydarzenia w Chile, Etiopii, Ugandzie, Kambodży, Afganistanie, Rwandzie czy na terenach dawnej Jugosławii. Por.: J. Améry, *At the Mind’s Limit. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*, New York 1986, s. vii; por.: P. Levi, dz. cyt. s. 19 i nn.; por.: E. Wiesel, dz. cyt., s. 15.

Roman Nieczyporowski

Dry Tears. The Memory of Shoah in Contemporary Art

The smoke stacks of Auschwitz have changed our perception of the world for ever, and even though so many years have passed since the end of the 2nd world war, the memory of the Holocaust is still alive. A great merit can be attributed to the artists, who constantly remind us of the time of Shoah with their works. The most visible here are the „monument” realizations in Treblinka (by Franciszek Duszeńko and Adam Haupt), Belżec (by Zdzisław Pidek with the team: Marcin Roszczyk and Andrzej Sołtyga), Buchenwald (by Horst Hoheisel and Andreas Knitz), as well as Berlin (Peter Eisenman’s project), in which the main emphasis was put not only on the sculptural form, but rather on the commemorative aspect of each concept. The memory of Shoah and the motif of death have become one of the main factors changing the aesthetics of the second part of the 20th century.

Wywód otwiera analiza najważniejszych założeń pomnikowych, następnie autor omawia wybrane realizacje artystyczne, zarówno malarckie jak i instalacyjne, całość kończy zaś przykładami podejmowania tego tematu w książkach obrazkowych dla dzieci.

The disquisition is started with the analysis of the most important monument concepts, then the author discusses selected artistic realisations, both from the field of painting and installation art, while the whole is concluded with examples of treating this subject in picture books for kids.

KEYWORDS:

AUSCHWITZ, HOLOCAUST, MONUMENT, MOTIVE OF DEATH, ART