

Grzegorz RYTEL

Politechnika Warszawska

grzegorz.rytel@yahoo.com

## CZAS ZAWARTY W PRZESTRZENI

### ARCHITEKTURA WSPÓŁCZESNYCH ZAŁOŻEŃ UPAMIĘTNIAJĄCYCH

**ABSTRACT** Time Embedded in Space. The Architecture of Contemporary Commemorating Forms

Since the 1980s the concepts of spatial forms commemorating Holocaust, or to embrace it wider, the victims of the Nazi regime, have been increasingly moving away from the principle presented in the period of “memory witnesses and guardians”. For a good reason here Robert Musil’s opinion is commonly quoted; claiming the monuments which had been erected to draw a great attention, remain invisible. James E. Young – the author of the term *counter-monument* referring to objects representing a new way of thinking of their messages, their roles and forms they are able to express – wrote at the beginning of the 1990s: “The further shifted in the past are the events of WWII, the more glamorous its monuments become”. Whereas several most significant commemorating monuments of a new trend gain their minimalist, nearly non-existing form, a great majority of them are of incomparably larger scale with a wider range of means of expression. The examples selected to be analysed are contemporary Polish projects of commemorating forms in Bełżec (proj. A. Sołyga, Z. Pidyk, M. Roszczyk, DDJM), in Gross-Rosen (proj. Nizio Design International), in Michniów (proj. Nizio Design International) and in Sobibór (proj. M. Urbanek, P. Michalewicz, Ł. Mieszkowski). In linear narrative there is an active presence of the visitors provoked; the scenery is meant to evoke threat, confusion and seclusion. Commemorating forms designed with a flourish are becoming total monuments, accused of aestheticization of death. Monuments as culture memory bearers in the meaning suggested by Aleida Assmann, have always been expressions of their founders’ intentions and their attitudes towards the past, and like in all other times, they constitute a reflection of us – the contemporary.

**Key-words:** architecture, commemorating, counter-monument, postmemory, Holocaust

**Słowa kluczowe:** architektura, upamiętnienie, kontrpomnik, postpamięć, Holocaust

## WPROWADZENIE

Modernizm okresu awangardowego nie znalazł właściwej recepty na spójne z ideowymi założeniami formy pomnikowe<sup>1</sup>. Fascynacja nowoczesnością, afirmacja techniki i silnie zrjonalizowane podejście do rzeczywistości nie sprzyjały upamiętnianiu przeszłości. Jeśli traumatyczne przeżycia frontowe I wojny światowej skłoniły czołowego architekta racjonalizmu włoskiego, Giuseppe Terragniego, do prac nad projektem pomnika poległych w Wielkiej Wojnie, to wzorem był dla niego szkic elektrowni autorstwa zabitego w walkach futurysty Antonia Sant'Elia<sup>2</sup>. Niemiecki architekt Wilhelm Kreis, rozdarty pomiędzy dwie epoki – klasyczną, która go ukształtowała, i modernistyczną, którą próbował zrozumieć, o czym świadczą zrealizowane projekty – na temat projektowania pomników pisał w 1941 r. tak: *Jeśli już w ogóle jakaś idea architektoniczna ma być prosta, to musi taka być zwłaszcza idea pomnika. Złożona idea pomnika jest sama w sobie niedorzecznością, choć występuje niestety nader często. Taki pomnik, mimo dużych rozmiarów i nawet ciekawego oddziaływania sylwetki nie jest w stanie wywierać trwałego wrażenia, a dla ludzkiej wrażliwości efekt wizualny pozostanie de-*

<sup>1</sup> Po pierwszym odrzuceniu zasad architektury klasycznej, jakiego dokonała Secesja (*Art Nouveau, Jugendstil, Liberty, Modern, Secession*), kolejna fala „rewolucji” modernistycznej nadeszła w drugiej dekadzie XX w. Wyznaczają ją prace m.in.: A. Loosa, P. Behrensa, W. Gropiusa, grupy De Stijl. Kulminacja osiągnięć awangardy modernistycznej przypada na połowę lat 20., po I wojnie światowej i „regresie ekspresjonistycznym” (głównie w Niemczech). Kamieniami milowymi w rozwoju modernizmu okresu awangardowego są m.in. dom p. Schröder w Utrechcie (G. Rietveld, 1924), pawilon L'Esprit Nouveau wraz z makietą Planu Voisin na Wystawie Światowej w Paryżu (Le Corbusier, 1925), nowa siedziba Bauhausu w Dessau (W. Gropius, 1926) czy osiedle Weissenhof w Stuttgarcie (1927), by wymienić tylko kilka spośród najistotniejszych dla tego okresu projektów i realizacji. Czas największych triumfów awangardy kończy się około połowy lat 30., wraz z dojściem Hitlera do władzy w Niemczech (1933) i rozprawieniem się Stalina z wewnątrzpartyjną opozycją (1934). Reakcja skierowała się przeciwko awangardowym organizacjom (CIAM, OSA) i grupom twórczym (Der Ring) oraz czołowym architektom, zmuszając ich do odstąpienia od wyznawanych poglądów, zaprzestania działalności lub emigracji. Jak pisał Charles Jencks: *Życie awangardowego architekta w tym okresie można przyrównać do życia chrześcijanina w czasach przesładowań przez Dioklecjana – kompromis był często warunkiem przetrwania*, Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Warszawa 1982, s. 139. Jedyną istotną w dorobku modernizmu realizacją pomnika z okresu lat 20. XX w. jest pomnik upamiętniający śmierć Róży Luxemburg i Karla Liebknechta wzniesiony w Berlinie w 1926 r. według projektu Miesa van der Rohe.

<sup>2</sup> Zaprojektowany przez G. Terragniego w 1933 r. pomnik w Como, opatrzony inskrypcją „Dziś śpimy w Trieście albo w rajach razem z bohaterami”, upamiętnia poległych w bojach nad Piawą, gdzie poległ również A. Sant'Elia.

koracyjny i zimny<sup>3</sup>. Żeby uwierzyć w szczerść wypowiedzi Kreisa, nie mają większego znaczenia okoliczności, w jakich tekst powstał i został opublikowany<sup>4</sup>. Niezależnie od tego, po doświadczeniach europejskich reżimów totalitarnych szukających w monumentalnych formach potwierdzenia swojej potęgi, nie można się dziwić zdyskredytowaniu klasycznej idei pomnika.

Po okresie powojennego modernizmu, który próbował, nie tracąc tożsamości, poszukiwać nowych koncepcji upamiętniania, kolejna refleksja nadeszła wraz z falą krytyki postmodernistycznej. Odmienny stosunek do kwestii szeroko rozumianego przestrzennego zapisu pamięci ujawnił się w pochodzących z okresu ostatnich 30 lat pracach architektów i artystów dopiero kolejnej, urodzonej po wojnie generacji.

## PAMIĘĆ ŚWIADKÓW – PROJEKTY OKRESU POWOJENNEGO MODERNIZMU

Po zakończeniu wojny, w obliczu ogromu hekatomb, projektanci stanęli przed zadaniem znalezienia środków wyrazu architektonicznego i plastycznego umożliwiających oddanie nieznanych wcześniej rozmiarów upamiętnianej tragedii. Już w pierwszych projektach widoczne są próby odejścia od klasycznego języka form stosowanych w projektowaniu pomników i poszukiwania nowych kierunków. Świadczą o tym między innymi polskie projekty sporządzone w latach 1945-1949, jeszcze przed zadekretowaniem doktryny socrealistycznej w literaturze, sztukach pięknych i architekturze. Do najbardziej istotnych przykładów należą: cmentarz ofiar masowych egzekucji w Palmirach (1946) projektu Romualda Gutta i Aliny Scholtz, projekt zagospodarowania terenu obozu na Majdanku (1947) tego samego zespołu autorskiego czy też pierwszy, niezrealizowany projekt upamiętnienia obozu zagłady w Treblince (1948) autorstwa Władysława Niemca i Alfonsa Zielonki. Oczywiście w tym czasie powstawały również wysokiej próby pomniki szukające ekspresji przekazu w ramach klasycznego zasobu środków wyrazu. W porównaniu z wyżej wymienionymi projektami, drugi pomnik Bohaterów Getta (1948), będący dziełem Natana Rapaporta i Leona Marka Suzina, wydaje się jednak bardzo głęboko osadzony w tradycji<sup>5</sup>.

Dla wypracowania nowych koncepcji przestrzenno-plastycznych upamiętniania ofiar totalitarnego ludobójstwa szczególnie znaczenie miał projekt autorstwa zespołu: Oskar Hansen, Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Edmund Kupiecki, Julian Pałka, Le-

<sup>3</sup> W. Kreis, *Zu Meinen Skizzen*, „Die Baukunst” 1941, nr 6, s. 135 (przeł. A. Peszke).

<sup>4</sup> Wilhelm Kreis, absolwent uczelni w Monachium, Karlsruhe, Charlottenburgu i Brunzwiku, autor licznych projektów, w tym 47 tzw. wież Bismarcka; w 1933 r. został na kilka lat odsunięty przez Hitlera od pełnionych funkcji i ważnych zleceń; w 1941 r. został mianowany naczelnym radcą budowlanym niemieckich cmentarzy wojennych.

<sup>5</sup> W przeciwieństwie do pierwszego pomnika (1946), zaprojektowanego przez Leona Marka Suzina, który mimetyczną w charakterze formą odwołującą się do włazów kanałowych w posadzce ulicy wydaje się bardzo jak na tamte czasy nowoczesny, bliski koncepcjom „kontrapomników” (*counter-monument*) z lat 90. XX w.

chosław Rosiński, złożony w 1958 r., w drugim etapie konkursu na Międzynarodowy Pomnik Pamięci Ofiar Faszyzmu na terenie obozu Auschwitz-Birkenau. Zasadniczym elementem pracy zatytułowanej „Droga” jest kilometrowej długości pas szeroki na 70 m, diagonalnie nałożony na plan obozu. Według autorskiej koncepcji zrealizowany miał być z asfaltu przykrywającego grubą warstwą, jak wulkaniczna lava, wszystko, co znalazłoby się pod nim. Zamkniętej na zawsze bramy obozu nikt już nie powinien przekraczać.

Tytułowa droga ma charakter symboliczny, donikąd nie prowadzi, jest celem samym w sobie, przekreślając przy tym obóz. Oskar Hansen opisywał projekt jako *to utrwalające tragiczne ogólnoludzkie doświadczenie oraz aktywizujące ocenę życia i tego, co w nim ważne*<sup>6</sup>; gdzie indziej mówił: *Droga to miejsce dla spontanicznych gestów*<sup>7</sup>. Projekt został odrzucony przez zebranych w Międzynarodowym Komitecie Oświęcimskim byłych więźniów obozu, jako zbyt abstrakcyjny, nieoddający wystarczająco hołdu pomordowanym i niewyrażający dostatecznie traumy tych, którzy przeżyli. Dziś „Droga” zespołu Oskara Hansena stanowi punkt odniesienia dla wszystkich mierzących się z projektami założeń upamiętniających bądź dla krytyków komentujących architekturę tych zespołów.

Wspomnieć w tym miejscu należy instrumentalizujące konotacje zrealizowanego w wyniku kompromisu oświęcimskiego upamiętnienia, tworzącego tło politycznych manifestacji i pełniącego *funkcję sceny pierwotnej w tworzeniu narodowej tożsamości także z tego powodu, że znajdował się w centrum zainteresowania międzynarodowego i właśnie w latach 60. uzyskał ostatecznie status powszechnie rozpoznawalnego na świecie najważniejszego symbolu zbrodni hitlerowskich*<sup>8</sup>. Można dodać przy okazji, że powstanie pierwszej formy upamiętnienia obozu zagłady w Belżcu (1963) stymulowane było względami politycznymi i miało ścisły związek z toczącym się ówczesnie w Niemczech śledztwem, a następnie procesem przeciwko SS-manom z obozowej załogi.

W omówionym wcześniej projekcie zespołu Oskara Hansena poza pasem symbolicznej drogi teren oddany miał być we władanie natury, a istniejące elementy infrastruktury obozowej, pozostawione własnemu losowi, czekać miał powolny rozpad. W interesujący sposób do wątku oddania przyrodzie terenu obozu nawiązały prace fotograficzne Magdaleny Hueckel i Tomasza Śliwińskiego prezentowane podczas wystawy „Moore and Auschwitz” przygotowanej przez Ewę Toniak w Tate Britain w Londynie w 2010 r. Na zdjęciach, w ciasnych kadrach zbliżeń, ukazywały drobną, dziką zieleń – chwasty wyrastające w szczelinach pomiędzy kamiennymi i betonowymi elementami posadzki. Projekt zespołu Hansena przywodzi na myśl o ponad 10 lat wcześniejszy, wspomniany już projekt zagospodarowania terenu obozu na Majdanku (1947) wykonany przez Romualda Gutta i Alinę Scholtz. Według pierwotnej koncepcji tylko jedno z otoczonych barakami pól obozowych miało pozostać zachowane jako świadectwo przeszłości. Pozostałe, przy uwzględnieniu ortogonalnego układu oryginalnego planu obozu, porastać miała bujna dąbrowa.

<sup>6</sup> O. Hansen, *Ku formie otwartej*, Warszawa 2005, s. 130.

<sup>7</sup> *Pragmatyzm utopii*, O. Hansen w rozmowie z Cz. Bieleckim, „Architektura” 1977, nr 3/4, s. 14.

<sup>8</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 265.

## PAMIĘĆ DRUGIEGO POKOLENIA – PROJEKTY OSTATNIICH TRZECH DEKAD

Począwszy od lat 80. XX w. koncepcje przestrzennych form upamiętnienia Holokaustu czy, ujmując szerzej, ofiar terroru nazistowskiego odchodzą od kanonów przedstawienia z okresu „świadków i strażników pamięci”. Nie bez przyczyny bardzo często w tym kontekście przywoływana jest uwaga Roberta Musila na temat pomników, które wznoszone dla skupienia na sobie uwagi, pozostają niewidoczne. Podejmowane próby i poszukiwania reprezentują nowy sposób myślenia o przekazie, jaki obiekty kommemoratywne niosą, o roli, jaką odgrywają, i o formach, jakie są w stanie to wyrazić. Szczególnie interesujące wydają się upamiętnienia ofiar hitleryzmu realizowane na przełomie lat 80. i 90. w Niemczech, wpisujące się w nurt tak zwanych „kontrpomników” (*counter-monument*). Do najważniejszych realizacji należy „znikający pomnik” w Hamburgu (1986-1993) autorstwa Jochena Gerza i Esther Shalev-Gerz. Ustawiwszy na placu dwunastometrowej wysokości słup pokryty ołowianą blachą, artyści zapraszali do pozostawiania na powierzchni miękkiego metalu inskrypcji przy użyciu przygotowanego rylca. Pokryte wpisami partie słupa opuszczano w przygotowany szyb, udostępniając wolną powierzchnię następnym chętnym do umieszczenia wpisów. Po siedmiu latach zapisany słup w całości pograżył się poniżej poziomu terenu. Pamięć o tym czasoprzestrzennym „zdarzeniu” nadal skupia turystów i mieszkańców miasta w miejscu ponad ukrytym słupem.

Kolejną realizacją Gerza, podwójnie ukrytą, a przez to, jak można sądzić, jeszcze bardziej zapisaną w pamięci, jest „niewidzialny pomnik” w Saarbrücken (1991). Miejscem upamiętniającego działania był plac przed zamkiem, będącym w latach 30. i 40. siedzibą Gestapo. W wyniku prowadzonej przez studentów Gerza zakonspirowanej akcji, ponad dwa tysiące nazw nieistniejących żydowskich cmentarzy z terenu Niemiec uwiecznione zostało na spodnich stronach kilkudziesięciu kamiennych kostek brukowych z placu. Po zakończeniu operacji autor poinformował o wszystkim miejscowe władze. Refleksja i uwaga osób znajdujących się na placu i poszukujących opatrzonych napisami kostek buduje nieustannie wewnętrzny pomnik. Ostatnim tu przywołanym, spośród wielu zasługujących na uwagę, jest konceptualny projekt zaproponowany przez Horsta Hoheisela przy okazji debaty nad berlińskim Pomnikiem Pomordowanych Żydów Europy<sup>9</sup>. Według koncepcji autora gruz uzyskany ze zburzenia Bramy Brandenburskiej po zmieleniu miałby być rozsypany na jej miejscu i przykryty posadzką z kamiennych płyt. W opinii Hoheisela zniszczenie opowiadające o zniszczeniu stanowiłoby bardziej wymowny gest niż budowanie kolejnego pomnika.

O ile przywołane powyżej, najważniejsze dla nowego nurtu upamiętnienia z lat 80. i 90. XX w. przybierają minimalistyczną, niekiedy wręcz nieistniejącą formę, to wiele współczesnych projektów założeń kommemoratywnych operuje bez porównania więk-

<sup>9</sup> Zaprojektowany przez Petera Eisenmana Pomnik Pomordowanych Żydów Europy odsłonięto w 2005 r., po ponad 10 latach dyskusji politycznych i kolejnych propozycji projektowych.

szą niż wcześniej skalą i obszerniejszym wachlarzem środków wyrazu. Zrealizowane w obecnym stuleciu lub będące w trakcie opracowania projekty założeń kommemoratywnych na terenie Polski łączy wiele podobieństw, chociaż każda z koncepcji w indywidualny i kreatywny sposób wpisuje się w kontekst sytuacji; zarówno pod kątem uwarunkowań topograficznych, jak i traumatycznej historii miejsca. W 2004 r. ukończono realizację upamiętnienia ofiar obozu zagłady w Bełżcu według projektu zespołu: Andrzej Sołyga, Zdzisław Pidyk, Marcin Roszczyk oraz pracowni architektonicznej DDJM<sup>10</sup>. Na etapie prac projektowych prowadzonych przez zespół: Marcin Urbanek, Piotr Michalewicz, Łukasz Mieszkowski, znajduje się założenie upamiętniające ofiary obozu zagłady w Sobiborze. Również w fazie projektowania są upamiętnienie ofiar obozu koncentracyjnego Gross-Rosen i Mauzoleum Martyrologii Wsi Polskich w Michniowie, oba autorstwa Mirosława Nizio i pracowni Nizio Design International. Wybrane projekty łączy to, że w odróżnieniu od licznych założeń upamiętniających realizowanych w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, polskie realizacje nie są cenotafami, symbolicznymi pomnikami, ale powstają w miejscach kaźni, na cmentarzyskach.

W większości współcześnie projektowanych założeń upamiętniających, programując linearne narracje „wejście–droga–wyjście”, zakłada się czynną obecność odwiedzających. Dodatkowo scenograficzne rozwiązania sprzyjać mają ewokowaniu grozy, dezorientacji, osamotnienia. W Bełżcu, z miejsca rampy obozowej sygnalizowanej dziś stosem szyn i podkładów kolejowych, od stalowej płyty w posadzce, na której z przebiegających w różnych kierunkach śladów kół tysięcy transportów można odczytać rysunek sześcioramiennej gwiazdy, rozpoczyna się wędrówka wąską szczeliną pomiędzy coraz wyższymi żelbetowymi ścianami, co sprzyjać ma narastaniu aury niepewności. W projekcie „Gross-Rosen – Kamienne Piekło” zejście schodami na dno wyrobiska kamieniołomu ku wąskiej szczelinie dzielącej przestrzeń w trzydziestometrowej wysokości ścianie pokrytej skorodowanymi blachami – buduje napięcie, potęguje strach. W Mauzoleum Martyrologii Wsi Polskich w Michniowie trasa zwiedzania ekspozycji poświęconej zaangażowaniu mieszkańców wsi w działalność niepodległościową, a także represjom i pacyfikacjom wiedzie przez ciąg kubatur nawiązujących kształtem do formy wiejskich chat. Kolejne, coraz bardziej zdeformowane rzeźbiarsko, zdekonstruowane formy prowadzą ku otwartej przestrzeni Lasu Pamięci – pola krzyży upamiętniających tragedie poszczególnych wsi, ograniczonego naturalną ścianą lasu. W Bełżcu, Gross-Rosen i Michniowie, oprócz czytelnych układów przestrzennych, linearny, czasoprzestrzenny charakter narracji potwierdza język sformułowań w opisach autorskich: *przestrzeń artykułowana w sposób zamierzony i sugestywny, tak by wymusić ruch, odkrywamy początek drogi, z każdym krokiem* (Bełżec); *podczas symbolicznego przejścia drogą więźniów, symboliczna wędrówka, droga pamięci, z każdym krokiem zwiedzający uświadamiają sobie* (Gross-Rosen); *wędrówka emocjonalna, odbyć podróż, droga [...] odbywać się będzie rampami, kres wędrówki* (Michniów). W Bełżcu i Gross-Rosen odwiedzający podążać mają drogą, którą pokonywały ofiary. Z punktu widzenia roli przypisanej

<sup>10</sup> Dziełem krakowskiego Biura Architektonicznego DDJM jest projekt obiektu muzealnego wpisanego w kontekst całego założenia.

zwiedzającym, tak zaprogramowane narracje charakteryzują balans pomiędzy relacją kat–ofiara a perspektywą świadka; próba kreowania aury pozorowanej, bo przecież niemożliwej empatii. W zwycięskim, zrealizowanym projekcie konkursowym ekspozycji w budynku tzw. sauny w obozie Birkenau (1998-2001) autorzy: Barbara Borkowska i Jacek Stokłosa, zaproponowali przeprowadzenie zwiedzających drogą, którą odbywali nowo przywiezieni więźniowie. Ciąg zwiedzania wiedzie po szklanych pomostach ponad posadzką, którą przeszli dziesiątki tysięcy więźniów i którą uznano za największą w tym miejscu materialną wartość. Informacje na temat kolejnych pomieszczeń ograniczono do niezbędnego minimum, by do głosu mogła dojść wyobraźnia zwiedzających – świadków pokonujących tę samą drogę. Takie rozwiązanie można potraktować jako odpowiedź na pojawiające się uwagi dotyczące niebezpieczeństwa przedmiotowego traktowania ofiar.

Zupełnie inne stanowisko prezentują autorzy projektu upamiętnienia ofiar obozu zagłady w Sobiborze: Marcin Urbanek, Piotr Michalewicz i Łukasz Mieszkowski. W koncepcji nagrodzonej pierwszą nagrodą w międzynarodowym konkursie na opracowanie nowej ideowo-artystycznej koncepcji architektoniczno-krajobrazowej miejsca pamięci na terenie byłego hitlerowskiego obozu zagłady w Sobiborze wyróżnione zostały najistotniejsze zdaniem autorów miejsca: budynek muzealny, który ma powstać na skraju terenu obozu, tam, gdzie zaczynała się droga prowadząca do komór gazowych; oraz miejsce po komorach gazowych i rozciągająca się obok polana kryjąca prochy setek tysięcy europejskich Żydów. Od terenu byłego obozu, budynku muzealnego, droga, którą przemierzali prowadzeni na śmierć – *Himmelfahrtstrasse* – oznaczona została w przestrzeni murem trzymetrowej wysokości, który opasuje również cmentarzysko popiołów. Znajdując się na jednej z prowadzących przez las ścieżek, będzie można z pozwalającego zachować szacunek dystansu widzieć podkreślony murem przebieg drogi. Jak piszą autorzy: *Himmelfahrtstraße była nie tyle drogą do miejsca masowego zabijania, co jego integralną częścią. Została zatem w projekcie włączona poprzez trzymetrowy mur do symbolicznej strefy umarłych. Z tego samego powodu wykluczona jest możliwość przejścia jej szlakiem – pomysł, by bezpieczny, współczesny zwiedzający odtwarzał ostatnią drogę ofiar Zagłady, wydaje się po prostu n i e m o r a l n y* [podkreśl. G.R].

Podążanie „Ich” drogą, współtowarzyszenie musi doprowadzić do „końca”. W realiach Bełżca droga sprowadza w najniższe miejsce, do Niszy Ohel, ze ścianami pokrytymi imionami zamordowanych. Stąd schody wyprowadzają na górę, ku słońcu i dalekim perspektywom otaczającego krajobrazu. W Gross-Rosen po zejściu na dno kamieniołomu i przejściu przez szczelinę w ogromnej ścianie stajemy otoczeni ścianami skalnego wyrobiska, gdzie ponad lustrem wypełniającej go wody płonie wieczny ogień. Trudno w obu przypadkach nie dostrzec narzucającego się redempcyjnego przesłania wynikającego z charakteru przyjętych rozwiązań architektonicznych. Jak pisze Anna Ziemińska-Witek: *dzieła poświęcone pamięci Holocaustu nie mogą (nie wolno im) w żaden sposób sugerować odkupienia*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> A. Ziemińska-Witek, *Wizualizacje pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, [online] <http://jazon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materiały/ziebinska.pdf>, 19 XI 2013.

Scharakteryzowane na początku modernistyczne projekty zagospodarowania terenów obozów traktują szatę roślinną – planowo nasadzoną, jak w projekcie Gutta i Scholtzówny dla Majdanka, lub naturalnie, dziko rosnącą, jak w projekcie zespołu Hansena w konkursie oświęcimskim – jako kryjący tragedię całun, ale również jako triumf życia nad śmiercią, pogodzenie się z nieodwracalną, lecz uśmierającą ból kolejną losów; w pewnym sensie w myśl zasady: „Nie będzie nas, będzie las”. We współczesnych założeniach kommemoratywnych obserwować możemy diametralnie odmienny sposób podejścia. Całościowo opracowany w projekcie teren obozu w Bełżcu pokryty został zgodnie z autorską koncepcją hutniczym żużlem – jałową ziemią. W Sobiborze kamienne kruszywo nakrywać będzie teren okolonego murem cmentarzyska. Dodatkowo w obu projektach odmienny odcień nasypowego materiału wyróżnia określone w trakcie prac archeologicznych obrysy dołów grzebalnych. Nie sposób jednak uciec przed pytaniem, co będzie z samosiejkami, chwastami, które tam bez wątpienia wyrósł. Jaką wymowę będą mieć konserwacyjne zabiegi polegające na likwidacji przy użyciu środków chemicznych odradzającego się w tych miejscach życia?

## PODSUMOWANIE

Pojawiające się nadzieje na zbliżający się kres „czasu pomników” w kulturze europejskiej należy uznać za płonne. Autor terminu „kontrpomnik”, James E. Young, pisał na początku lat 90.: *Im dalej w przeszłość odsuwają się wydarzenia drugiej wojny światowej, tym okazalsze stają się jej pomniki*<sup>12</sup>. Z rozmachem projektowane założenia upamiętniające stają się pomnikami totalnymi. Skala upamiętnianych zbrodni nie może wszystkiego tłumaczyć. Jednak formalna kreacja, stanowiąca wartość samą w sobie, którą możemy kontemplować w oderwaniu od przyczyn, dla których powstała, prowadzić może w pułapkę estetyzacji śmierci.

Pomniki, jako nośniki pamięci kulturowej w rozumieniu zaproponowanym przez Aleidę Assmann<sup>13</sup>, zawsze były wyrazem intencji fundatorów oraz ich stosunku do przeszłości i jak w każdej z epok, również obecnie projektowane założenia upamiętniające stanowią odbicie nas – współczesnych.

## BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, *Communicare*.
- Gębczyńska-Janowicz A., *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa 2010.

<sup>12</sup> J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.

<sup>13</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 54-57, *Communicare*.



Hansen O., *Ku formie otwartej*, Warszawa 2005.

*Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór, red. i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, *Tropiki*.

Kreis W., *Zu Meinen Skizzen*, „Die Baukunst” 1941, nr 6.

Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

*Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, red. M. Fabiszak, M. Owsiański, Kraków 2013.

*Od pamięci biodziejczycznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013, *Nowa Humanistyka*, t. 7.

*Pamięć. Rejestry i terytoria*, katalog wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013.

*Pragmatyzm utopii*, O. Hansen w rozmowie z Cz. Bieleckim, „Architektura” 1977, nr 3/4.

Young J.E., *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.

Ziębińska-Witek A., *Wizualizacje pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, [online] <http://jazon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materialy/ziebinska.pdf>.

---

**Dr Grzegorz RYTEL** – doktor inżynier architekt, adiunkt w Zakładzie Dziedzictwa Architektonicznego i Sztuki na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Zajmuje się dziejami architektury nowoczesnej, w szczególności historią brazylijskiej architektury modernistycznej i udziałem polskich architektów emigrantów w jej tworzeniu, a także architekturą obiektów sepulkralno-kommemoratywnych. Wybrane publikacje: *Imperatyw nowoczesności w XX-wiecznych wizjach przyszłych form zamieszkiwania. Refleksja w kontekście pytania o dom jutra* („Środowisko mieszkaniowe/Housing Environment” 2013, nr 12); *Wpływ klimatu na formy brazylijskiej architektury modernistycznej w latach 1925-1960* („Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2013, nr 4); *Lucjan Korngold. Warszawa–São Paulo 1897-1963* (2014).