

Konkurs na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau

Na temat konkursu na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau, w niektórych źródłach nazywanego również Międzynarodowym Pomnikiem Ofiar Faszyzmu¹, powstało stosunkowo niewiele prac². Wzmianki o konkursie pojawiają się najczęściej w większych opracowaniach dotyczących pomników Holokaustu lub w zbiorach artykułów dotyczących sztuki powojennej. Szczególnym zainteresowaniem badaczy cieszy się projekt pomnika autorstwa Oskara Hansena, Jerzego Jarnuszkiewicza, Juliana Pałki, Edmunda Kupieckiego oraz Lechosława Rosińskiego – najlepiej opisany i najczęściej pokazywany projekt pomnika w Birkenau. Często pozbawiony kontekstu, projekt *Pomnika Drogi* odsuwany był niejako od procesu konkursowego i traktowany jako oddzielny byt. W poniższym tekście przedstawiam konkurs jako wydarzenie niezwykle istotne dla powojennej historii sztuki polskiej i europejskiej, będące nie tylko tłem dla nowatorskiej koncepcji Hansena, a przede wszystkim przestrzenią pozwalającą na zredefiniowanie dotychczasowego paradygmatu upamiętniania w formie pomnikowej.

-
- 1 Politycznie uwarunkowana nazwa używana w latach sześćdziesiątych w odniesieniu do wszystkich pomników znajdujących się na terenach byłych obozów zagłady. Zgodnie z oficjalnym stanowiskiem Polski i Związku Radzieckiego pomniki miały upamiętniać i podkreślać uniwersalny wymiar walki z faszyzmem.
 - 2 Prace, w których pojawia się szersze opracowanie konkursu: I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Neriton, Warszawa 1995, s. 98–112; Moore and Auschwitz, red. E. Toniak, Instytut Adama Mickiewicza, London 2010; G. Simoncini, *La memoria di Auschwitz. Storia di un monumento 1957–1967*, Jaca Book, Mediolan 2012; H. Marcuse, *Holocaust Memorials. The Emergence of a Genre*, „American Historical Review” 2010, nr 115, <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/publications/articles/2010MarcuseAHRForumHolocaustMemorialsGenre.pdf> (dostęp 20.07.2017).

Poprzez przywołanie historii konkursu oraz opis i analizę formalną siedmiu wyróżnionych w konkursie koncepcji, na podstawie dostępnych dokumentacji projektowych znajdujących się w Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Archiwum Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni oraz w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, próbuję odtworzyć skomplikowaną historię pierwszego międzynarodowego konkursu na pomnik Holokaustu.

Miejsce

Po trzech latach od wyzwolenia KL Auschwitz-Birkenau, ustawą z dnia 2 lipca 1947 roku, na terenie dawnego obozu powołano Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Gdy w 1947 roku na terenie Auschwitz I otwarta została pierwsza wystawa przedstawiająca historię więźniów obozu, znajdujący się 3 km dalej teren byłego obozu Zagłady KL Auschwitz II-Birkenau udostępniany był zwiedzającym jedynie w charakterze rezerwatu, co oznaczało, że pozostawał on w takim stanie, w jakim znajdował się w momencie wyzwolenia obozu w 1945 roku. Po pewnym czasie baraki znajdujące się na terenie Birkenau zaczęły ulegać rozpadowi, a drogi i ruiny zarosły trawą³.

Ze względu na szczególny status tego miejsca stopniowej entropii przeciwstawiła się duża część społeczności Ocalałych. To właśnie z inicjatywy Międzynarodowego Komitetu Oświęcimskiego (MKO), zrzeszającego byłych więźniów nazistowskich obozów koncentracyjnych z całej Europy, w styczniu 1957 roku został ogłoszony konkurs mający na celu wzniesienie na terenie KL Auschwitz II-Birkenau pomnika, „który będzie ostrzeżeniem dla przyszłych pokoleń”⁴.

Wymagania konkursowe

Wymagania konkursowe zostały sformułowane w pięciu punktach. Pierwszy z nich wyraźnie zakazywał naruszania przez pomnik rezerwatowego charakteru terenu KL Auschwitz II-Birkenau oraz sugerował umieszczenie go pomiędzy krematorium II i III. Pomnik miał być zrozumiały dla masowych

3 A. Pietrasik, *Traversing Monumentality – Successive Designs for the Auschwitz Monument*, w: *Moore and Auschwitz...*, op. cit., s. nlb.

4 *Podkładka dla uczestników Konkursu na budowę Międzynarodowego Pomnika w Oświęcimiu*, wrzesień 1957, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim (dalej APMAB), Dokumentacja Konkursu na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Faszyzmu w Brzezince. Materiały różne, teczka nr PB/5, s. 1.

pielgrzymek i wycieczek, a także spełniać określone funkcje związane z kulturem, to znaczy umożliwiać masowe manifestacje i składanie hołdu. Kolejny punkt, mówiący o monumentalności pomnika „zarówno ze względu na treść, jak i usytuowanie na wielkim, płaskim terenie”⁵, stanowił jedyną wzmiankę na temat wymaganego kształtu czy rozmiaru monumentu. Punkt piąty był wyrazem próby uniwersalizowania komemoratywnego przekazu pomnika: „e) Jeżeli pomnik będzie symbolizował jakąś treść, treść ta musi być typowa dla całości zagadnienia, a więc nie powinna ograniczać się do przedstawienia w formach artystycznych losu tylko jednej z grup ofiar oświęcimskich”⁶.

Wytyczne zawarte w wymaganiach konkursowych ze względu na sposób, w jaki zostały sformułowane, pozwalały na dużą swobodę artystyczną. Nie uwzględniono w nich żadnych wskazówek formalnych czy opisu oczekiwanej formy upamiętnienia: „Uczestnikom konkursu nie narzuca się żadnego określonego miejsca. [...] Artystom, rzeźbiarzom i architektom pozostawia się całkowitą swobodę wyboru formy. [...] Miejsce, do którego udają się mężczyźni i kobiety ze wszystkich krajów, ażeby uczcić pamięć milionów ludzi w różnym wieku, wszystkich ras, warstw społecznych, światopoglądów i religii, ludzi, którzy zostali obrócenii w popiół przez hitlerizm, winno być uczczone przez dzieło stanowiące wieczne »memento« przed nowymi masowymi mordami”⁷.

Warunki konkursu zakładały zachowanie budynków znajdujących się na całym terenie obozu, a sam pomnik miał być usytuowany pomiędzy krematoriami znajdującymi się na końcu rampy kolejowej. Ruiny krematoriów II i III, zburzonych tuż po buncie Sonderkommando w 1944 roku, stanowiły sugerowaną ramę kompozycyjną pomnika.

Etapy konkursu (1957–1959)

Konkurs na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Oświęcimia ogłoszony został w czerwcu 1957 roku. Jego specyficzny charakter oraz otwartość i międzynarodowość, a w związku z tym dostępność dla wszystkich formuła zaowocowały dużym odzewem ze strony artystów z całego świata. Przystąpiło do niego 618 twórców z 31 krajów⁸ – rzeźbiarze, architekci, malarze i amatorzy sztuk pięknych. Nadesłano 426 projektów, z czego najwięcej zgłoszeń wpłynęło z Holandii, RFN,

5 Za: A. Pietrasik, op. cit., s. nlb.

6 Za: I. Grzesiuk-Olszewska, op. cit., s. 100.

7 *Podkładka dla uczestników Konkursu...*, op. cit., s. 4–5.

8 *Ibidem*, s. 12.

Czechosłowacji, Polski i Stanów Zjednoczonych. Znalazły się tam również projekty włoskie, węgierskie, a także brazylijskie i izraelskie.

Fakt, że Henry Moore przewodniczył konkursowemu Jury, nie był bez znaczenia. W skład komisji konkursowej wchodziły postaci szanowane w świecie artystycznym, ale to właśnie udział Moore'a nadał konkursowi międzynarodowy zasięg i prestiżowe znaczenie. Był on prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnym rzeźbiarzem lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, dlatego jego przewodniczenie obradom Jury automatycznie podnosiło rangę całego wydarzenia i odwrócało uwagę zagranicznej opinii publicznej od sytuacji politycznej panującej w Polsce (rządów Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej), a także przyciągnęło wielu artystów zachodnich.

Organizatorem konkursu był Międzynarodowy Komitet Oświęcimski przy wsparciu technicznym Międzynarodowej Unii Architektów. Pomoc MUA oznaczała przyjęcie zasad międzynarodowych konkursów architektonicznych. Z chwilą ogłoszenia konkursu przy MKO powstał Międzynarodowy Patronat Budowy Pomnika, który samodzielnie zajmował się zbiórką pieniędzy na budowę pomnika aż do 1964 roku, kiedy sprawę finansowania przejęła Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, będąca organem Ministerstwa Kultury i Sztuki PRL. Wcześniej, w 1960 roku, powstała Komisja Techniczna Budowy Pomnika, na czele której stanęła reprezentantka MKO Odette Elina. Rok później z ramienia Ministerstwa powołana została również Komisja Koordynacyjna Budowy Pomnika, której przewodniczącym został prof. Jan Zachwatowicz.

Pierwszy etap konkursu został rozstrzygnięty na posiedzeniu Jury pomiędzy 28 a 30 kwietnia 1958 roku w Oświęcimiu. Ostatecznie Jury orzekło w składzie: Henry Moore, August Zamojski, Giuseppe Perugini, Jakob Bakema, Pierre Courthion, Odette Elina i Romuald Gutt⁹. Spośród 426 projektów wybrano 7, które miały być przedmiotem rozważań Jury w drugim etapie:

1. K-035: Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Pałka, Lechosław Rosiński, Edmund Kupiecki, Zofia Hansen i Tadeusz Plasota;
2. K-098: Julio Lafuente, Pietro Cascella, Andrea Cascella;
3. K-021: Alina Szapocznikow, Jerzy Chudzik, Roman Cieślewicz, Bolesław Malmurowicz;
4. K-244: Marcello Mascherini, Roberto Costa;

9 Jako zastępcy Kazimierza Smolenia i Odette Eliny; zob. *Podkładka dla uczestników Konkursu...*, op. cit., s. 9.

5. K-101: Maurizio Vitale, Giorgio Simoncini, Tomasso Valle i Percile Fazzini;

6. K-282: Helmut Wolff;

7. K-029: Andrzej Jan Wróblewski, Andrzej Latos¹⁰.

Pomiędzy pierwszym a drugim etapem konkursu wyróżnieni artyści zaproszeni zostali do odwiedzenia terenu byłego obozu KL Auschwitz II-Birkenau, żeby mogli dopracować swoje projekty lub nadać im nową formę. Wydano również zalecenie przesłania przez każdy z zespołów jednej lub więcej makiet, aby jury mogło dokonać ostatecznego wyboru zwycięskiego projektu. Drugi etap został rozstrzygnięty pomiędzy 7 a 8 listopada 1958 roku podczas posiedzenia Jury w Paryżu. Wyniki ogłoszono 8 listopada na konferencji prasowej w paryskim gmachu UNESCO. Jury (w tym samym składzie co w pierwszym etapie) zdecydowało się odrzucić projekty Helmuta Wolffa, Aliny Szapocznikow, Andrzeja Jana Wróblewskiego oraz Marcello Mascheriniego, nagradzając trzy pozostałe propozycje. Mimo że podczas listopadowych obrad komisja konkursowa skłaniała się ku nagrodzeniu projektu Hansena, ze względu na protesty przedstawicieli Międzynarodowego Komitetu Oświęcimskiego Jury musiało wycofać się z przyznania pierwszej nagrody polskiemu zespołowi. Głównym argumentem wysuwany przeciwko projektowi była „nieprzystawalność jego formy do przeżyć i doświadczeń Ocalałych”¹¹. Opinia Seweryny Szmaglewskiej, byłej więźniarki Birkenau, wyraża wątpliwości MKO: „Praca Hansenów może ranić uczucia byłych więźniów Oświęcimia. Dlaczego? Założenie jest zanadto teoretyczne. Przekreślamy faszyzm – zdają się mówić autorzy. Kładziemy na planie obozu grubą, czarną, ukośną kreskę. Nigdy więcej Oświęcimia! To znakomite na plakat, ilustrację czy okładkę, ale ta wizja zrealizowana, przeniesiona na rozległy teren obozu jako szeroka droga przysypana śniegiem albo zanieśiona podczas masowych, wielotysięcznych pielgrzymek oświęcimskim błotem, ową glinką lessową, może całkiem stracić swoją wymowę”¹².

10 Kolejność i skład wg katalogu wystawy projektów nadesłanych na Międzynarodowy Konkurs Budowy Pomnika w Oświęcimiu z 1959 roku, APMAB, Dokumentacja Konkursu na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Faszyzmu w Brzezince. Materiały różne,teczka nr PB/5, s. 130–134.

11 F. Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter, Warszawa 2013, s. 26.

12 *Przy okrągłym stole „Życia”. Nad oświęcimskim pomnikiem*, „Życie Warszawy”, 21.12.1958, cyt. za: F. Springer, op. cit., s. 26.

Jury przychyliło się do negatywnej opinii MKO i nagrodziło trzy, a nie jeden projekt. W pisemnej decyzji¹³ kończącej obrady nad drugim etapem konkursu podkreślono, że żaden z projektów nie był w pełni zadowalający, dlatego zaleca się głębokie ich zmodyfikowanie lub zaproponowanie projektu całkowicie odmiennego.

Nadzwyczajny, trzeci etap konkursu mający na celu wyłonienie jednej spójnej propozycji odbył się pomiędzy 21 a 22 maja 1959 roku w rzymskiej Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Jury wybierało wtedy pomiędzy czterema koncepcjami zaproponowanymi przez trzy zespoły. Oprócz nieznacznie zmodyfikowanych projektów z drugiego etapu pod uwagę brano również pomysł kompromisowy, opracowany wspólnie przez wszystkie trzy zespoły. Jury, tym razem pod przewodnictwem Lionello Venturiego, wytypowało i skierowało do realizacji właśnie projekt wspólny.

Krótko po tym jak artyści zostali zaproszeni do Rzymu, Oskar Hansen zrezygnował ze współpracy z polsko-włoskim zespołem. Od początku krytycznie podchodził do pomysłu połączenia trzech projektów – uważał, że ze względu na różnorodne podejścia wyróżnione koncepcje uniemożliwiają stworzenie wspólnej, sensownej całości¹⁴. Autorami finalnego projektu, zatwierdzonego przez MKO w 1960 roku, byli Pietro Cascella, Jerzy Jarnuszkiewicz, Giorgio Simoncini i Julian Pałka. Budowa „wielkiego, Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu”¹⁵ rozpoczęła się 2 kwietnia 1965 roku, a odsłonięcie miało miejsce dwa lata później, 16 kwietnia 1967 roku.

Wyróżnione projekty

K-035: Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Lechośław Rosiński, Julian Pałka, Edmund Kupiecki, Zofia Hansen, Tadeusz Plasota

Zarówno w pierwszym, jak i w drugim etapie konkursu została wyróżniona dwuetapowa koncepcja pomnika autorstwa zespołu warszawskich artystów i architektów: Oskara Hansena, Jerzego

13 Kolejność i uzasadnienie wg raportu z obrad Jury z 8.11.1958, APMAB, Dokumentacja Konkursu na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Faszyzmu w Brzezince. Prace komisji technicznej, teczka nr PB/1, skoroszyt 2, s. 21–22.

14 F. Springer, op. cit., s. 26–27.

15 „Wykonując postanowienie rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa rozpoczęła budowę wielkiego, Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu [...]”; APMAB, Dokumentacja Konkursu na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Faszyzmu w Brzezince. Materiały różne, teczka nr PB/2, Akt erekcyjny pomnika, 2.04.1965.

Jarnuszkiewiczza, Lechosława Rosińskiego, Juliana Pałki, Edmunda Kupieckiego, Zofii Hansen i Tadeusza Plasoty.

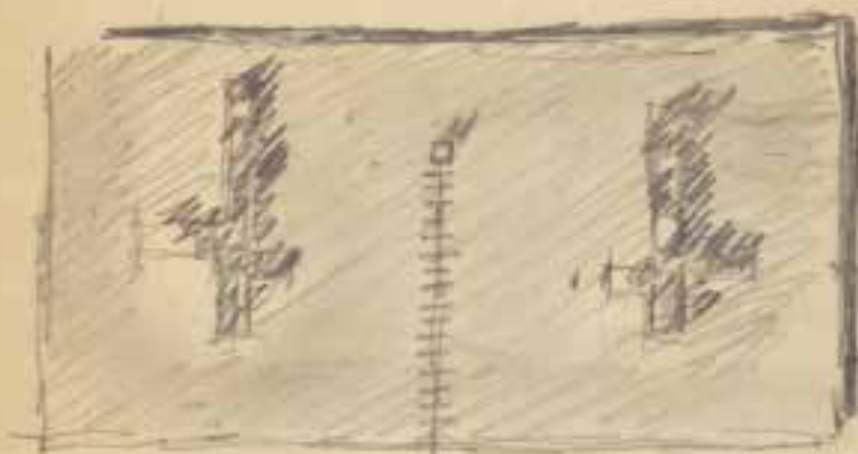
Pierwszą propozycją był projekt roboczo nazwany *Pomnikiem Płyta*. Zakładał on umiejscowienie pomnika zgodnie z wymogami konkursowymi – prostokątna czarna płyta miała ujmować ruiny krematoriów oraz przestrzeń wokół nich. Została ustawiona prostopadle do linii torów i równolegle do bramy głównej prowadzącej do KL Auschwitz II-Birkenau, akcentując główne osie założenia obozowego – linię torów i prostopadłą do nich linię krematoriów i bramy. Płyta z niepoddającej się rozpadowi ziemi miała powstać dzięki procesowi elektropetryfikacji¹⁶, metodzie polegającej na zeskaleniu gruntu za pomocą szkła i cementu. Wewnątrz płyty, pomiędzy krematoriami zaprojektowano otwarte od góry zagłębienie – przestrzeń sanktuaryjną. Ponad poziomem gruntu zachowano i podkreślono linię betonowych słupów ogrodzeniowych prowadzącą od bramy aż po zachodnią granicę obozu. Chociaż pomnik w tej formie został doceniony przez członków Jury, zespół uznał swój projekt za zbyt ołtarzowy i chrześcijański w wyrazie. Jak mówił Oskar Hansen: „[...] potem przystąpiliśmy do drugiego etapu i odrzuciliśmy pierwszą koncepcję jako zbyt tradycyjnie chrześcijańską. Nie wybaczać przed ołtarzem, a przeżyć to, co przeżyły te cztery miliony. Stąd myśl o drodze – tle eksponującym charakterystyczne elementy obozu – autentycznych świadków tragedii”¹⁷. *Pomnik Płyta*, jak przyznaje Hansen, w porównaniu z drugą koncepcją był zbyt statyczny i anachroniczny w formie, „pozbawiony rangi współczesnego symbolu”¹⁸.

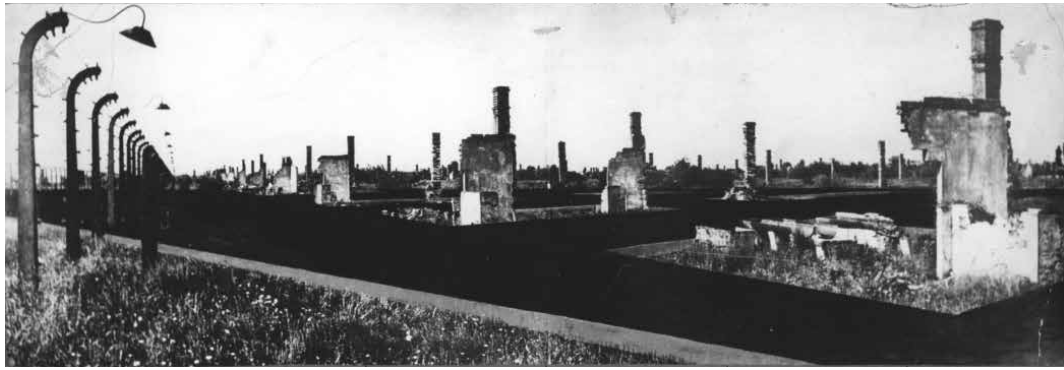
Odpowiedzią na anachroniczność *Pomnika Płyty* miała być koncepcja *Pomnika Drogi*. Podstawowym elementem projektu była asfaltowa droga nałożona na plan KL Auschwitz II-Birkenau pod kątem około 45 stopni. Droga ta, wzniesiona kilkanaście centymetrów ponad ziemię, wiodła od dawnej obozowej wartowni znajdującej się przy

16 Metoda opracowana w 1946 roku przez Romualda Cebertowicza polegająca na sztucznym wzmocnianiu i uszczelnianiu gruntu za pomocą zastrzyków zawiesin cementowych, roztworów szkła wodnego i chlorku wapnia. Przyczyniła się do uratowania wielu zabytków. O jej wykorzystaniu wspomina I. Grzesiuk-Olszewska, op. cit., s. 105.

17 Rozmowa Oskara Hansena z Czesławem Bieleckim, w: *Pragmatyzm utopii*, „Architektura” 1977, nr 3/4, s. 12–25.

18 „Chrześcijańska czy żydowska statyczność, czy wręcz bierność wyrazu *Płyty*, jej anachroniczność pozbawiały ją rangi [...] współczesnego symbolu. Stawała się nam coraz bardziej obca”; Oskar Hansen w rozmowie z Jołą Golą, w: J. Gola, *Ku Formie Otwartej*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 130.





Oskar Hansen, *Szkie do Pomnika Drogi w Auschwitz-Birkenau*, 1958, dzięki uprzejmości Muzeum ASP w Warszawie



Oskar Hansen, *Szkie do Pomnika Drogi w Auschwitz-Birkenau*, II etap, 1958, dzięki uprzejmości Muzeum ASP w Warszawie



Oskar Hansen, *Szkie do Pomnika Drogi w Auschwitz-Birkenau*, 1958, dzięki uprzejmości Muzeum ASP w Warszawie

obozie męskim aż po ruiny krematorium II, wychodząc nieznacznie poza nie. Brama do obozu miała być raz na zawsze zamknięta, dlatego wejście na drogę prowadziło krótkimi, płaskimi schodami usytuowanymi po prawej stronie od zamkniętego wejścia do obozu. Wchodząc po schodach, zwiedzający widział przed sobą asfaltową drogę, nieregularnie poprzecinaną obozowymi zabudowaniami. Elementy zabudowań i infrastruktury obozowej, które znalazły się na trasie czarnego pasa, miały zostać zakonserwowane, utrwalone w asfaltowym fundamencie drogi. Natomiast budynki i inne pozostałości znajdujące się po zewnętrznych stronach drogi miały ulegać stopniowemu rozpadowi, zarastać. Po przejściu drogi o długości około 1 km (i szerokości 65–70 m) dochodziłoby się do końca torów oraz znajdujących się tuż obok ruin krematorium II. W miejscu, w którym kończyły się dawne tory, oddalonym od pasa drogi o mniej więcej 15 m, autorzy projektu postanowili umieścić urnę z prochami więźniów. Drugim ważnym punktem znajdującym się u końca asfaltowej drogi byłyby ruiny krematorium II, projekt zakładał bowiem możliwość zejścia do nich. Kilkanaście metrów za krematorium II znajdowało się zejście z drogi. Pomnik w takiej formie, w przeciwieństwie do pierwszego projektu, miał angażować przestrzeń całego obozu.

K-098: Julio Lafuente, Pietro Cascella, Andrea Cascella¹⁹

Następną nagrodzoną w II etapie konkursu była koncepcja pomnika autorstwa architekta Julio Lafuente oraz rzeźbiarzy, braci Pietra i Andrei Cascellów. Projekt przewidywał wiele odrębnych elementów, z których większość skupiona była wokół torów i rampy obozowej, stanowiących oś ideową i symboliczną koncepcji.

Na końcowym odcinku torów miały zostać położone 23 betonowe bryły przypominające wagony, ustawione na niewielkich, również betonowych postumentach. Bryły miały mieć 8 metrów długości, około 4 m wysokości i 2,6 m szerokości. Ponieważ obozowe tory składały się z trzech linii trakcji kolejowej, na każdej z nich ustawiona miała zostać inna liczba brył-wagonów. Na linii pierwszej, lekko zakrzywionej i obejmującej rampę od północnej strony, miało znaleźć się 15 wagonów na

19 *Monument International à Auschwitz*, plansze nr 1–7; plany struktury pomnika z podziałem na konkretne bloki; APMAB, projekt pomnika K-98, nr inw. PMO-I-8-139/PMO-R4-1709.

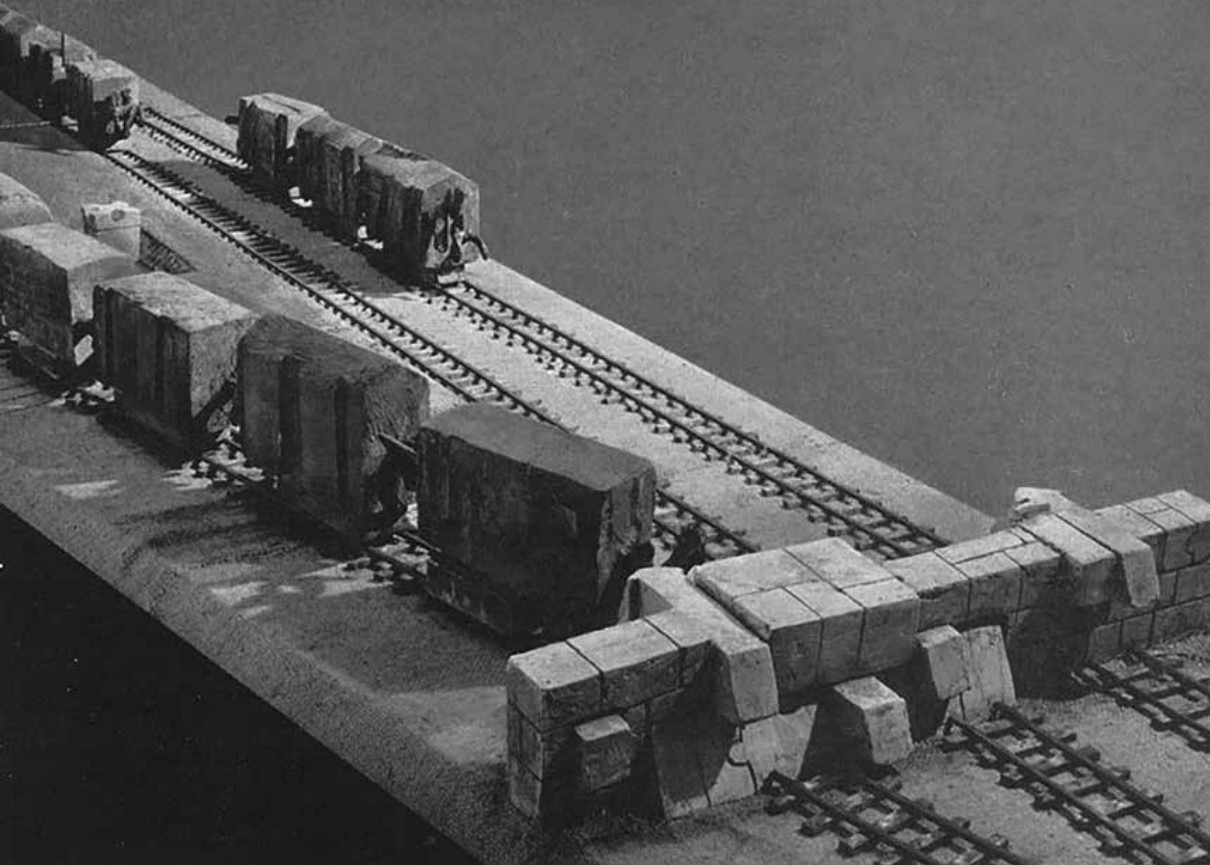
odcinku 150 m. Na linii drugiej, prostej i obejmującej rampę od południa, miało znaleźć się pięć wagonów o łącznej długości 50 m, natomiast na trzeciej traktacji planowane było ustawienie trzech wagonów na odcinku 29 m. Każda z brył-wagonów symbolizowała jeden z 23 krajów, których obywatele zginęli w Auschwitz. Wagony miały zostać ustawione w szeregu alfabetycznym – na linii północnej pierwszy był opatrzony napisem „Allemagne”, natomiast ostatni, znajdujący się na trzeciej linii torów – „Yougoslavie”. Wagony różniły się też sposobem opracowania bryły – każdy z nich został potraktowany jako odrębna betonowa rzeźba z abstrakcyjnym reliefem na froncie. Betonowe prostopadłością przypominające zaplombowane wagony miały być szorstkie, ciężkie i sprawiać wrażenie przytłaczających. Wagony znajdujące się na tej samej linii trakcyjnej były połączone dużymi żelaznymi złączami przypominającymi zarówno swoją fakturą, jak i formą haki, grabie czy pazury.

Kolejnym istotnym elementem projektu była rampa, pośrodku której autorzy planowali ustawić istniejącą już urnę z prochami więźniów. Powierzchnię rampy pokrywał „dywan” z dwóch warstw stalowego łańcucha o bardzo ściśle połączonych ogniwach, tak aby osoba odwiedzająca pomnik, idąc po rampie do urny, słyszała nieprzyjemny chrzęst i zgrzyt metalu pod stopami. Częścią scalającą projekt była rzeźba pomnikowa w formie muru ustawionego w poprzek linii torów, oddalona o około 4 m od rampy pokrytej łańcuchem. Mur swoją formą nawiązywał do kozła oporowego, czyli elementu znajdującego się na końcu torów kolejowych. Pomnik w formie muru miał składać się z 44 dużych granitowych bloków, z napisem „Plus jamais d’Auschwitz” wrytym na całej długości muru.

K-021: Alina Szapocznikow, Roman Cieślewicz, Jerzy Chudzik, Bolesław Malmurowicz²⁰

Kolejny wyróżniony konkursowy pomnik, autorstwa Aliny Szapocznikow, Romana Cieślewicza, Jerzego Chudzika i odpowiedzialnego za zdjęcia makiet Bolesława Malmurowicza, zgodnie z opisem załączonym w dokumentacji miał zajmować przestrzeń pomiędzy krematoriami, dodatkowo je obejmując. Autorzy projektu zakładali oczyszczenie owej przestrzeni z drzew i trawy tak, aby powstał otwarty, pusty plac, na

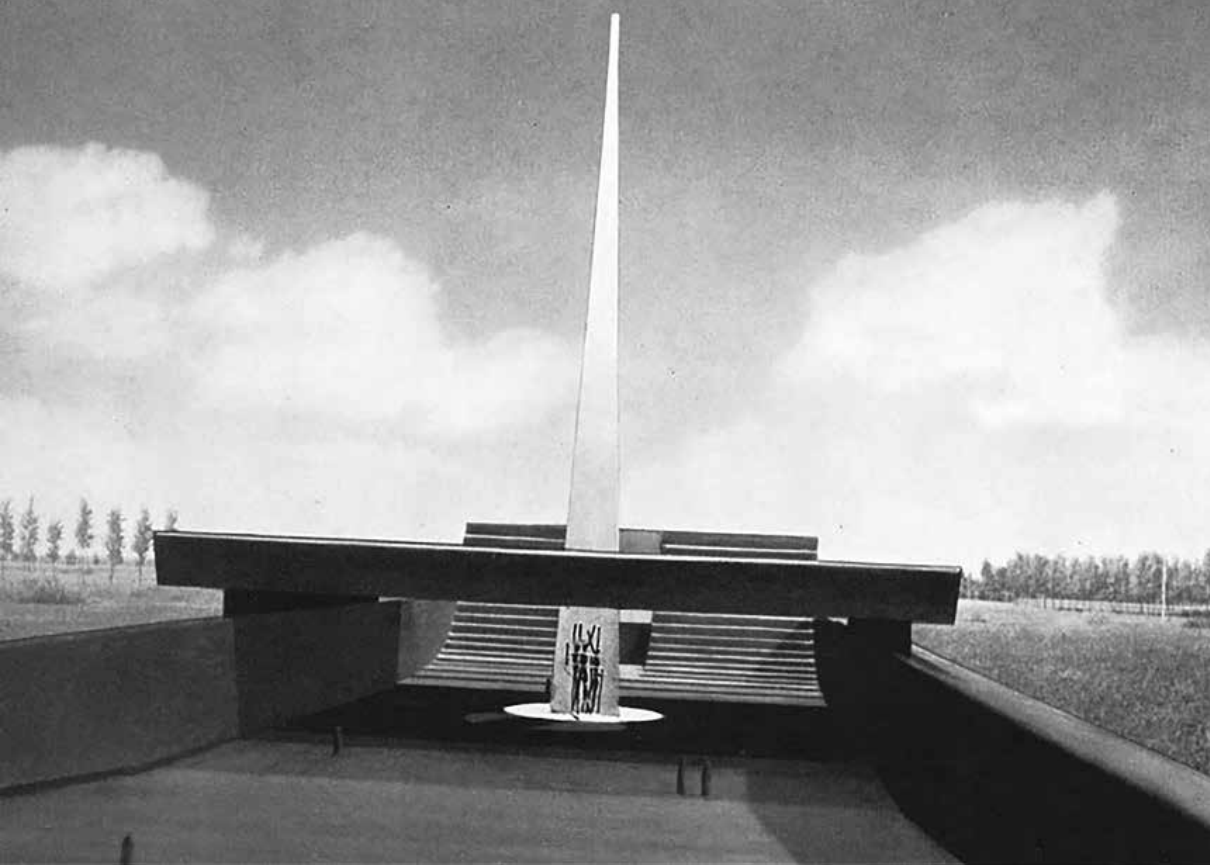
20 Cała dokumentacja, podobnie jak plansze i makiety znajdują się obecnie w Archiwum Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, nr inw. Dep. MKr 54/d, s. 63–65.



Julio Lafuente, Pietro Cascella, Andrea Cascella, *Projekt Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu nr K-098*, 1957, makieta gipsowa, Międzynarodowy Komitet Oświęcimski, fot. z broszury MKO, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu



Alina Szapocznikow, Roman Cieślewicz, Jerzy Chudzik, Bolesław Malmurowicz,
fotografia makiety projektu Pomnika w Oświęcimiu, 1958, fot. © Piotr
Stanisławski, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Marcello Mascherini, Roberto Costa, *Projekt Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszysmu nr K-244*, 1957, Międzynarodowy Komitet Oświęcimski, fot. z broszury MKO, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu

którego osi znajdowałby się właściwy monument. Przestrzeń wokół, czyli krematoria, miały zostać zachowane w stanie ruiny, natomiast pomiędzy nimi miało powstać wysokie na 1 m kamienne mauzoleum. Cały monument mierzył 58 m szerokości, 42 m długości i 4 m głębokości. Do najniższego punktu pomnika, w którym znaleźć się miała urna z prochami więźniów, prowadziły schody kończące się potężną ścianą pełniącą funkcję parawanu; za nim znajdowała się krypta z urną. Ponad ścianą, na płaskim dachu mauzoleum autorzy zakładali ustawienie monumentalnej rzeźby rąk, charakterystycznego motywu twórczości Aliny Szapocznikow w latach 1950–1960²¹. Dłonie te, wystające poza ścianę tak, by stojący na samym dole pomnika odwiezdający mógł ujrzeć fragment rzeźby, górowałyby nad płytą pomnika. Rzeźbę usytuowano na osi kompozycyjnej będącej przedłużeniem linii torów prowadzących od bramy głównej obozu do krematoriów. Tory, podobnie jak przestrzeń przeznaczona na pomnik, miały zostać zabezpieczone przed zarastaniem, oczyszczone z trawy i chwastów.

K-244: Marcello Mascherini, Roberto Costa²²

Koncepcja pomnika autorstwa dwóch artystów z Triestu: rzeźbiarza Marcella Mascheriniego i architekta Roberta Costy, zakładała usytuowanie pomnika pomiędzy ruinami krematoriów. W przestrzeni pomiędzy nimi miało znajdować się zagłębienie sięgające poniżej poziomu ziemi. Schodziło się do niego po uprzednim wejściu w przestrzeń pomnika. Planowano przekrycie godużych rozmiarów kamienną płytą, opartą na niskich i przysadzistych filarach i wystającą ponad poziom ziemi o maksymalnie 2 m (czyli o około 1,5 m ponad mur wyznaczający obszar pomnika). Zagłębienie miało przypominać swoją formą przestrzenne przejście podziemne kończące się wznoszącą się ku górze platformą. Składała się ona z dwóch ciągów schodów rozdzielonych jakąś formą wejścia i oparta była na pionowej ścianie, w której prawdopodobnie miała znajdować się urna z prochami więźniów. Dwa ciągi schodów symbolicznie wznosiły się po łuku ku górze, w nieokreślonej przestrzeń. Płyta przekrywająca zagłębienie kończyła się w miejscu, gdzie platforma (będąca przedłużeniem zagłębienia) zaczynała wznosić się ku górze, ponad poziom ziemi.

21 A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 97–124.

22 Opis na podstawie 5 plansz znajdujących się w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau, projekt pomnika K-244.

W najniższym punkcie zagłębienia zaprojektowano duży obelisk przebijający płytę przekrywającą tę przestrzeń. W miejscu przebicia wydrążony został duży otwór o zarysie okręgu, dający przestrzeń zarówno obeliskowi, jak i światłu wpadającemu do wnętrza zagłębienia.

Architektura pomnika autorstwa Roberta Costy miała być przede wszystkim ramą dla figuratywnej rzeźby Marcello Mascheriniego, umieszczonej w dole zagłębienia na tle obelisku, widocznej w świetle padającym przez otwór. Przedstawiała ona cztery postaci – trzy męskie, stojące ze wzniesionymi ku górze rękami, oraz klęczącą postać kobiety, również wznoszącą ręce do nieba. Figury o zakłóconych proporcjach, z wydłużonymi kończynami przypominały rzeźby Alberta Giacomettiego. Wychudzonymi twarzom o surowo opracowanych rysach nadano błagalny wyraz, skonstruowany z wyrażającym nadzieję gestem rąk uniesionych ku górze. Postaci zostały otoczone stalową kratą, która przebiegała jedną z nich. Rzeźba przedstawiała skrajnie wygłodzonych, na granicy śmierci, anonimowych ludzi – raczej ideę czy wyobrażenie więźniów Auschwitz niż konkretne postaci.

K-101: Maurizio Vitale, Giorgio Simoncini, Tomasso Valle i Percile Fazzini²³

Kolejnym z trzech nagrodzonych w drugim etapie projektów była architektoniczno-rzeźbiarska koncepcja grupy włoskich artystów, w której skład wchodził architekt Maurizio Vitale i Giorgio Simoncini, urbanista Tomasso Valle oraz rzeźbiarz Percile Fazzini.

Projekt grupy rzymskich artystów zakładał maksymalne zaakcentowanie linii obozowych torów – poprzez poprowadzenie ścieżki wzdłuż linii kolejowej. Pomnik, usytuowany równolegle do torów, mierzył około 800 m długości. Ścieżka prowadziła od bramy obozowej do obszaru pomiędzy krematoriami, a jej powierzchnia wyłożona miała zostać ciężkimi cementowymi płytami. Początek ścieżki, znajdujący się za bramą prowadzącą do obozu, wyznaczała prostopadła do bramy ściana z napisem „Nigdy więcej Auschwitz” w 23 językach, z przylegającą do niej urną. Za nią na całej długości ścieżki poprowadzony był mur – jasna granitowa ściana tworząca wizualną i fizyczną granicę pomnika. Po drugiej stronie ścieżki, równolegle do muru i torów, miał zostać ustawiony gęsty płot z kutej blachy.

23 Projekt wizualny oraz opis projektu znajdują się na planszy opatrzonej numerem 282628, APMAB, nr inw. PMO-I-8-135/PMO-R4-170.

Po przejściu całej ścieżki dochodziło się do rzeźbiarskiej części pomnika, która składała się z dwóch głównych akcentów plastycznych – płyty oraz obelisku, czyli akcentu poziomego oraz pionowego. Obelisk, a raczej wysoki na około 25 m słup czy stela stanowił optyczną barierę, którą napotykał każdy z wchodzących w przestrzeń pomiędzy krematoriami. Stela miała składać się z 23 nakładających się na siebie, specjalnie wyprofilowanych brył kamiennych symbolizujących kraje, z których pochodzili więźniowie.

Jak się zdaje, centralnym punktem pomnika miała być dużych rozmiarów prostokątna płyta granitowa, na którą wchodziłoby się ze ścieżki. Poprzedzona stelą płyta (lub platforma) wznosiła się ku górze, w stronę przeciwną do bramy obozu, ukazując wyrzeźbione zarysy leżących ludzkich ciał. Od wschodniej strony reliefowe sylwetki przypominały zatarte katedralne nagrobki, jedynie sugerowały figury. W miarę wznoszenia się poziomu płyty stawały się coraz wyraźniejsze, wypukłe i sugestywne. Rzeźbiarskie sylwetki, zgrupowane po dziesięć w pięciu równoległych rzędach, swoim ułożeniem w kierunku zachodnim miały kierować wzrok odwiedzających ku niedalekim ruinom krematoriów. Wszystkie elementy infrastruktury obozowej miały zostać zachowane, a dostęp do przestrzeni poza pomnikiem miał być otwarty dla odwiedzających pomnik.

K-282: Helmut Wolff²⁴

Najbardziej abstrakcyjnym, a zarazem rzeźbiarskim z projektów wyróżnionych w pierwszym etapie konkursu był pomnik Helmuta Wolffa. Autor najprawdopodobniej zakładał umieszczenie go w przestrzeni pomiędzy krematoriami. Usytuowany prostopadle do linii obozowych torów pomnik sprowadzał się do prostopadłościennej, zgeometryzowanej, abstrakcyjnej bryły, ustawionej na dłuższym boku. Od frontu, czyli od strony bramy obozowej i prowadzących przez nią torów rzeźba tworzyła ramę składającą się z mniejszych, głównie sześciennych i prostopadłościennych brył, wklęsłych lub wypukłych w stosunku do lica „ramy”, co wzmacniało wrażenie przestrzenności. We frontowej części rzeźby znalazły się niewielkie otwory pozwalające na spojrzenie w głąb rzeźby. Tylna strona pomnika, wychodząca na pobliski las, miała stanowić niejako negatyw strony przedniej – bryły wklęsłe z tyłu były wypukłe z przodu i na odwrót.

24 Helmut Wolff, plansze 1–2 wraz z makietą, APMAB, projekt pomnika K-282, nr inw. PMO-I-8-137/PMO-R4-1708, 1958.

K-029: Andrzej Jan Wróblewski, Andrzej Latos

Ostatnim z projektów wyróżnionych w konkursie była koncepcja pomnika przedstawiona przez Andrzeja Jana Wróblewskiego i Andrzeja Latosa, rzeźbiarzy z kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Projekt zakładał wykorzystanie całej przestrzeni KL Auschwitz II-Birkenau przy jednoczesnym zachowaniu terenu obozu w stanie, w jakim znajdował się w czasie trwania konkursu. Narracyjna koncepcja pomnika polegała na zaakcentowaniu obecnej już na tym terenie infrastruktury obozowej poprzez „wprowadzenie systematyzacji i kolejności wrażeń doznawanych przez zwiedzających, za pomocą szeregu akcentów plastycznych”²⁵.

Pierwszą część pomnika, obejmującą przestrzeń bramy oraz pierwsze pięć budynków obozowych, zaprojektowano jako wprowadzającą. Wzdłuż drogi rozmieszczono prostokątne bloki z gruzobetonu, pomiędzy którymi prześwitywać miały po bokach obozowe baraki, szeregi kominów i druty kolczaste. Z przodu prześwitywać miała urna, biały punkt znajdujący się powyżej horyzontu.

Po przejściu przez pierwszą część pomnika, wyznaczoną monumentalnymi blokami, wychodziło się na otwartą przestrzeń. To, co przed chwilą widać było w prześwitach pomiędzy blokami, można było zobaczyć w całej przytłaczającej okazałości. Druga część pomnika składała się z rozrzuconych nieregularnie po terenie głazów o obłych kształtach i wysokości nieprzekraczającej 2 m, z wyrytymi imionami w różnych językach. Zamykało ją wzniesienie terenu.

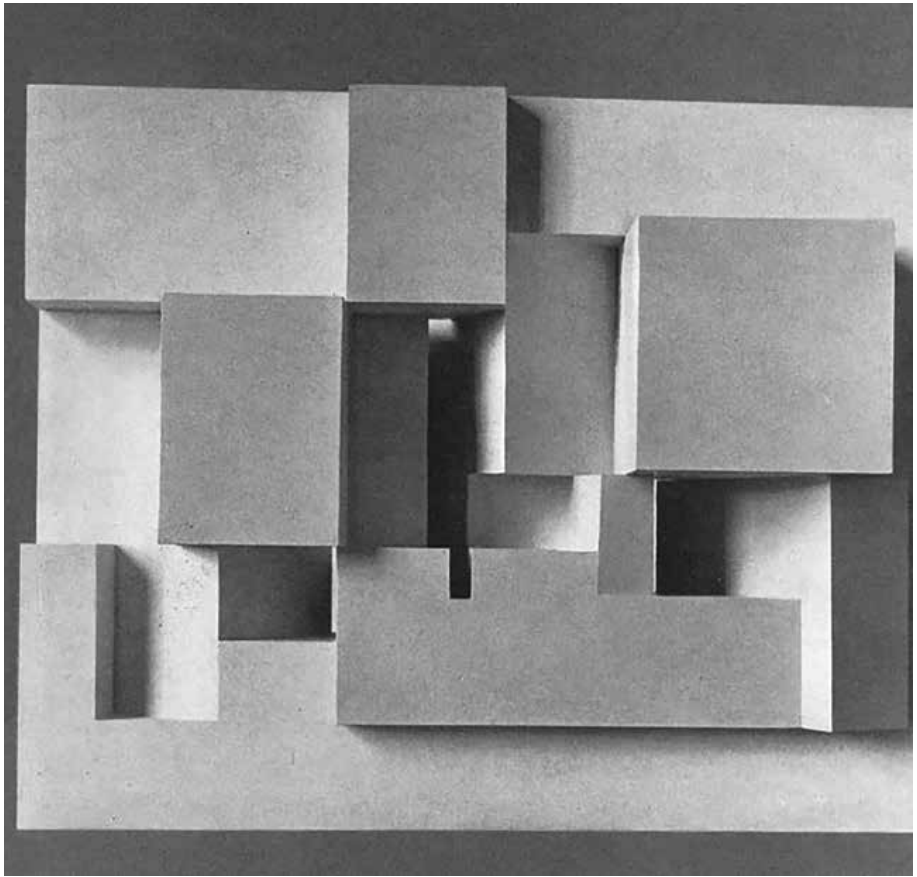
Trzecia i najważniejsza ideowo część pomnika znajdowała się na końcu drogi pomiędzy krematoriami. Projekt przewidywał podniesienie linii horyzontu (wspomniane wzniesienie terenu) oraz wykopanie dołu w przestrzeni między krematoriami, w którym miał się znaleźć właściwy monument wraz z urną z prochami więźniów Auschwitz – wystający ponad owo wzniesienie, jednak niewidoczny z perspektywy wejścia do byłego obozu (efekt podniesienia linii horyzontu). Monument, podobnie jak bloki znajdujące się w pierwszej części pomnika, miał zostać wykonany z gruzobetonu lub żelbetu. Dodatkowym elementem plastycznym były stalowe rzeźby ustawione po zachodniej stronie ściany-monumentu. Ich forma nasuwała skojarzenia z metalowymi, dynamicznymi rzeźbami Alexandra Caldera²⁶ lub połączonymi ze sobą ostrzami noży.

25 *Uwagi wstępne*, APMAB, Dokumentacja projektu K-029, nr inw. PMO-I-8-140/PMO-R4-1710, s. 1.

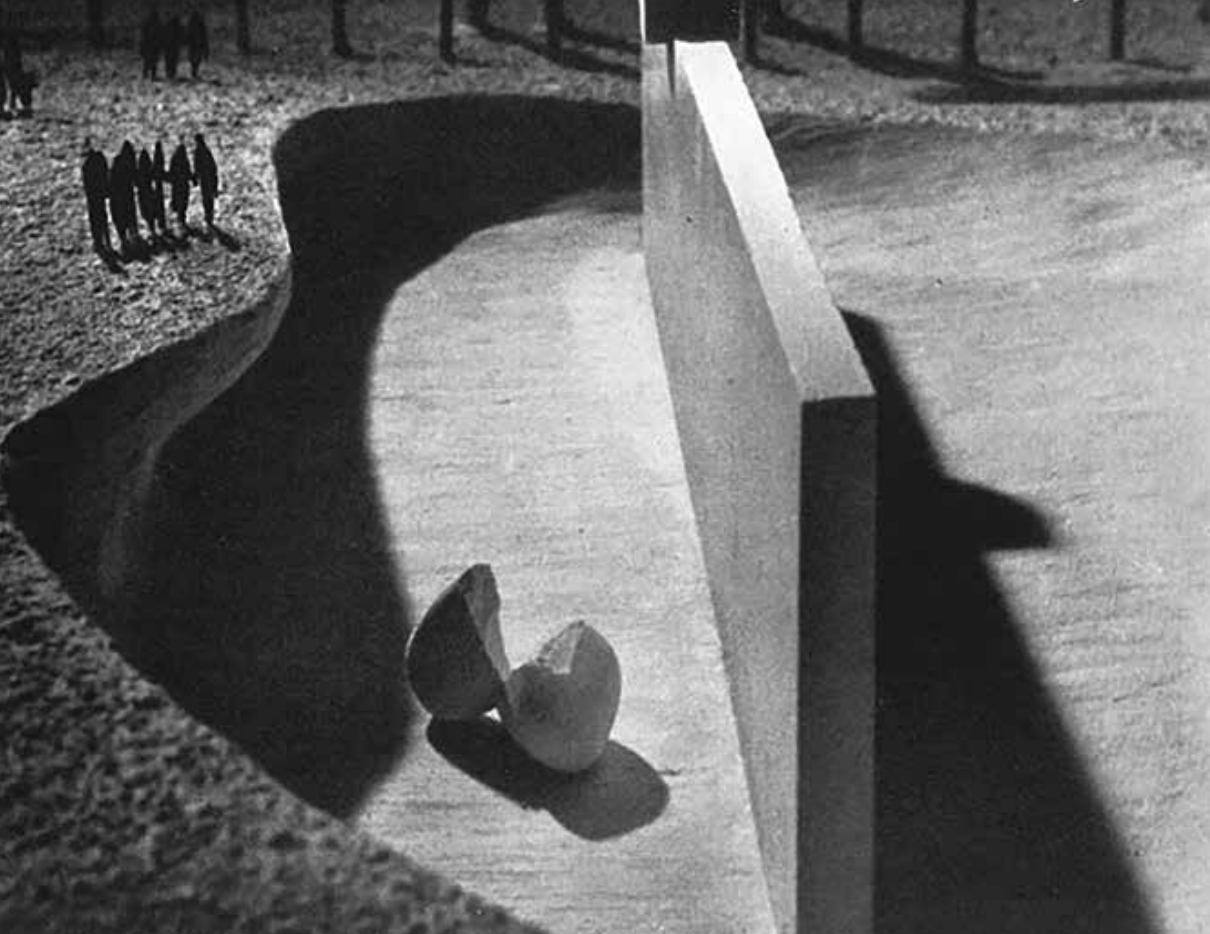
26 A. Calder, *L'Homme*, 1967, Montreal.



Maurizio Vitale, Giorgio Simoncini, Tomasso Valle, Percile Fazzini, *Projekt Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu nr K-101*, 1957, gliniane bozetto, Międzynarodowy Komitet Oświęcimski, fot. z broszury MKO, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu



Helmut Wolff, *Projekt Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu nr K-282*, 1957, makieta gipsowa, Międzynarodowy Komitet Oświęcimski, fot. z broszury MKO, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu



Andrzej Jan Wróblewski, Andrzej Latos, *Projekt Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu nr K-029*, 1957, Międzynarodowy Komitet Oświęcimski, fot. z broszury MKO, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu

Projekty – „znaki pamięci”

Autorzy wyróżnionych projektów zaproponowali różnorodne ujęcia wydarzeń Auschwitz. Każdy z nich uwzględniał w projekcie własną, niepowtarzalną wizję upamiętnienia wynikającą z osobistego pojmowania tragedii Auschwitz, będącą również efektem doświadczeń wojennych i odmiennego myślenia o idei pomnika.

Halina Taborska²⁷ wyróżniła pięć praktyk upamiętniania terenów byłych obozów Zagłady:

1. Strategie „konkretyzujące” perspektywę ofiary: symboliczne przeprowadzenie przez topografię miejsca, centralnie umieszczony pomnik jako miejsce hołdu, konkretyzacja doświadczeń w formie wizualnej.
2. „Ziemia z piętnem Kaina”: traktowanie ziemi znajdującej się na terenach byłych obozów jako jałowej, martwej, niemożliwej do regeneracji (oczyszczanie ziemi trawy, drzew i każdej możliwej formy życia).
3. „Ziemia przywrócona przyrodzie”: wykorzystanie natury (głównie drzew i traw).
4. Strategie edukacyjne: upamiętnienie zakładające podanie rzetelnych informacji na temat wydarzeń w obozach.
5. Strategie „otwarcia”: sposób upamiętnienia terenu pozwalający na oddolne działania odwiedzających, otwierający się nie tylko na teraźniejszość, ale i na przeszłość „przedobozową”.

W tych kategoriach analizuję poniżej wyróżnione w konkursie projekty, poszerzając przy tym koncepcje upamiętniania wyróżnione przez Taborską.

K-035: Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Lechośław Rosiński, Julian Pałka, Edmund Kupiecki, Zofia Hansen, Tadeusz Plasota

W projekcie autorstwa Oskara Hansena i zespołu Birkenau, zamiast zostać „wyposażone” w pomnik, samo stało się pomnikiem. Siła *Pomnika Drogi* koncentrowała się w materialności obozu podkreślonej asfaltowym pasem, a autorzy, rezygnując z narracji, pokazali, że pamięć nie musi być zawsze monumentalna. Projekt był więc niezwykle innowacyjny,

27 H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Oficyna, Warszawa 2011, s. 27–45.

zupełnie inaczej ujmujący ideę pomnika – wydaje się wręcz wyprzedzać epokę, w której powstał, jak zauważa Piotr Piotrowski²⁸. Dowartościowując aspekt przestrzenny bez zbędnej monumentalizacji, *Pomnik Droga* prezentował nowy, konceptualny język pamięci i refleksji nad wydarzeniami Auschwitz. Podążając tropem interpretacji Piotra Piotrowskiego, projekt Hansena można traktować jako jeden z pierwszych *counter-monuments*²⁹. Kategoria ta, inaczej nazywana antypomnikiem, odnosi się do pomników Holokaustu rezygnujących z monumentalnej figuralności, narracyjności i subiektywizmu na rzecz przestrzenności i braku zbędnej narracji. Zdaniem Piotrowskiego antypomnikowy charakter koncepcji Hansena wyraża się właśnie w „milczeniu w obliczu zbrodni”³⁰. Rzeczywiście, trudno dopatrzeć się narracyjności w tym projekcie – *Pomnik Droga* jest Formą Otwartą³¹. W świetle klasyfikacji Taborskiej propozycja Hansena należy do kategorii piątej – pomnika otwierającego się na „na znaki pamięci rodzin, ziomkostw”³². Jedyną zakładaną formą narracji w tym miejscu byłyby ślady działań odwiedzających, takie jak pozostawione pod barakami kwiaty, kamienie układane zgodnie z żydowską tradycją czy zdjęcia zawieszane na kolczastych drutach. Projekt respektował odmiennosc każdego z odwiedzających, pozwalając na indywidualną lekturę przestrzeni³³. Jego autorzy nie przewidywali jednego, konkretnego miejsca uczczenia, stworzyli coś ważniejszego – przestrzeń dla spontanicznych gestów odwiedzających. Każdy wchodzący na teren pomnika, mając przed sobą jedynie drogę oraz znajdujące się w jej obrębie baraki, słupy i krematoria, pozostawiony samemu sobie pokonywałby trasę, która swoją otwartą materialnością stale przypominałaby mu o historii obozu.

28 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 129.

29 J. E. Young, *Counter-Monument. Memory against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry” 1992, t. 18, nr 2, s. 267–296.

30 P. Piotrowski, op. cit., s. 129.

31 Na związek *Pomnika Drogi* z Hansenowską koncepcją Formy Otwartej zwrócili uwagę Marcin Lachowski i Jan Stanisław Wojciechowski; zob. M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 265–275; J. S. Wojciechowski, *Pomnik-Droga Oskara Hansena z zespołem – projekt na Międzynarodowy Konkurs na Pomnik Ofiar Oświęcimia*, w: *Pamięć Shoah...*, op. cit., s. 66.

32 H. Taborska, op. cit., s. 28.

33 P. Piotrowski, op. cit., s. 131.

K-og8: Julio Lafuente, Pietro Cascella, Andrea Cascella

Projekt tego zespołu sygnalizował zupełnie inne podejście do pamięci o Auschwitz, skategoryzowane przez Halinę Taborską jako sposób pierwszy – „konkretyzujący w wyobraźni i uczuciach zwiedzających to, co się stało”³⁴. Skupiał się na jednym, konkretnym elemencie obozowej historii – torach i wagonach, w których codziennie przybywały do obozu przyszłe ofiary Auschwitz. Zaplombowane żelazne wagony-rzeźby ustawione na pamiętającej jeszcze tragiczne transporty linii kolejowej podniesione zostały do rangi symbolu, stały się swoistą metonimią całej obozowej rzeczywistości. Liczba brył, ich forma oraz ułożenie nie były przypadkowe, każdy z elementów pomnika wykorzystany został z pełną świadomością jego symbolicznej wartości. Podobnie jak zaplombowane bryły-wagony odnosiły się do tragedii milionów ludzkich losów, metaforą był również kamienny mur ustawiony w poprzek torów. Znaczącym elementem projektu, wprowadzającym zwiedzającego nie tylko w świat symboliczny, ale przede wszystkim w świat rzeczywistych odczuć sensorycznych, mogła być także rampa wyłożona łańcuchem, po której przejście silnie oddziaływałoby na zmysł słuchu, węchu i dotyku. Doświadczenie Auschwitz zostało sprowadzone zatem do klarownego systemu symboli. Trauma ukazana została jakby w jednym kodzie przedstawieniowym, skupionym wokół motywów związanych z transportami więźniów do KL Auschwitz II-Birkenau. Zespół stworzył spójny i monumentalny system formalny oparty na archiwalnych fotografiach z transportów do obozu³⁵. Pociągi i tory kolejowe będące kluczem do rozumienia stały się więc *pars pro toto* pamięci o nazistowskich zbrodniach.

K-021: Alina Szapocznikow, Roman Cieślewicz, Jerzy Chudzik, Bolesław Malmurowicz

Propozycja zespołu Szapocznikow stawiała z kolei na pamięć monumentalną, ale nie heroiczną. Skupiając się w warstwie architektonicznej na prostym i symbolicznym opracowaniu pomnika, autorzy stworzyli projekt o charakterze świątynnym, wręcz grobowcowym. Mauzoleum, jak mówiła Szapocznikow, miało być bowiem hołdem dla męczeńskiej

34 H. Taborska, op. cit., s. 28.

35 Fotografie transportu Żydów węgierskich z tzw. *Auschwitz Album* (1944), obecnie znajdującego się w archiwach United States Holocaust Memorial Museum.

śmierci ofiar Auschwitz³⁶. Brak jakiegokolwiek dekoracji czy użyte materiały potęgowały jedynie ascetyczny charakter pomnika i jego skalę. Można więc traktować go jako przykład drugiej kategorii w klasyfikacji pomników proponowanej przez Halinę Taborską – „wizję ziemi z piętnem Kaina”³⁷, ziemi martwej i jałowej, zalanej betonem, ogołoczonej z trawy i drzew. Jedyнным nieprzystającym do tej koncepcji elementem są wyrzeźbione przez Szapocznikow ręce. Poprzez swój ładunek znaczeniowy i emocjonalny rzeźba dynamizuje zarówno formę, jak i pamięć zawartą w pomniku, przekazuje to, co wymyka się wyobrażeniu i refleksji, nadaje formę niewyobrażalnemu. Dzięki kompozycji rzeźbiarskiej dominującej nad monumentalnym pomnikiem projekt jest dialogiem pomiędzy koncepcją drugą (mauzoleum) a kategorią pierwszą, „konkretyzującą” to, co jest trudne do wyobrażenia (rzeźba).

K-244: Marcello Mascherini, Roberto Costa

Roberto Costa i Marcello Mascherini również postawili na monumentalizm, jednak podeszli do tego inaczej niż zespół Aliny Szapocznikow. Przede wszystkim był to projekt akcentujący heroizm i nadzieję, lokujący w konkretnym miejscu przestrzeń upamiętnienia Auschwitz. W przeciwieństwie do innych wyróżnionych projektów włoski zespół zakładał bowiem budowę pomnika jedynie w niewielkiej przestrzeni KL Auschwitz II-Birkenau. Rezygnując z zaangażowania większej przestrzeni obozu, autorzy zaproponowali pomnik będący wyrazistą wizualną ingerencją w obszar pomiędzy krematoriami, bez powiązania z pozostałą częścią terenu KL Auschwitz II-Birkenau. Raczej klasyczny w swojej formie projekt prawdopodobnie był pod tym względem zbliżony do pozostałych 419 koncepcji, które nie zostały wyróżnione w konkursie. W wielu spośród nich również odwoływano się do tradycyjnych motywów upamiętniania, takich jak monumentalny ołtarz czy obelisk, umieszczanych w centralnej przestrzeni byłego obozu. Z jednej strony Costa i Mascherini przyjęli za punkt wyjścia heroiczne przedstawienie i centralną, przytłaczającą wizualnie formę charakterystyczną dla tradycyjnych rozwiązań

36 List Aliny Szapocznikow do Odette Eliny z 15.10.1958; Archiwum Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa, nr inw. Dep. MKr 54/d – Dokumentacja projektu konkursowego na Pomnik Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu-Brzezince 1957–1958, s. 58.

37 H. Taborska, op. cit., s. 28.

pomnikowych, z drugiej strony, posłużyli się ekspresyjną formą rzeźbiarską reprezentatywną dla lat powojennych³⁸. Koncepcja włoskich artystów powinna być więc traktowana jako przykład kategorii nieobecnej w klasyfikacji Haliny Taborskiej, a niezwykle potrzebnej do pełnego ujęcia sposobów upamiętniania byłych obozów Zagłady. Określiłabym ją jako strategię sytuującą się pomiędzy dwoma paradygmatami upamiętniania – przedwojennym i powojennym, w którym monumentalizm i klasyczne ujęcia architektoniczne łączą się z nowym językiem rzeźbiarskim.

K-101: Maurizio Vitale, Giorgio Simoncini, Tomasso Valle i Percile Fazzini

Nagrodzony projekt autorstwa Maurizio Vitale i zespołu można zaklasyfikować do kategorii pierwszej, nie tylko jako pomnik konkretyzujący wydarzenia Auschwitz, a również projekt „przywołujący ciąg wydarzeń [...], symbolicznie prowadzący przez topografię miejsca”³⁹. Choć w przeciwieństwie do koncepcji Hansena projekt nie angażował całej przestrzeni obozu, właśnie ona była punktem wyjścia do sformułowania koncepcji opartej na drodze, którą pokonywały ofiary KL Auschwitz-Birkenau. Poprzez intensyfikację zastanej infrastruktury⁴⁰ autorzy zdecydowali się zaakcentować i przetłumaczyć na artystyczną formę motywy obecne już w Auschwitz, tworząc ścieżkę prowadzącą od bramy obozu aż po krematoria. Każdy z elementów pomnika odpowiada ciągowi wydarzeń i topografii byłego obozu w Brzezince – ścieżka nawiązuje do torów, którymi przewożeni byli więźniowie, płot z blachy podkreśla materialność ogrodzeń z drutu kolczastego, stela swoją formą i rozmiarami przypomina o kominach krematoryjnych, a centralna płyta symbolizuje rozsiane po całym terenie prochy ludzkie. Pomnik w takiej formie miał więc tłumaczyć zastane elementy obozu na znaczącą (*signifiant*) formę artystyczną.

38 Chodzi o nurt w powojennej rzeźbie ukazujący figurę ludzką jako słabą, wychudzoną i samotną (np. Alberto Giacometti).

39 Ibidem, s. 28.

40 „Centrum dramatu Auschwitz znajduje się w elementach charakteryzujących fizjonomię: elementach ludzkich i naturalnych – torach, ogrodzeniach z siatki, barakach, resztkach po piecach krematoryjnych – które [...] same sobą reprezentują dominujące motywy kompozycji”; cyt. za: opis projektu na planszy nr 3, APMAB, projekt pomnika K-101, nr inw. PMO-I-8-135/PMO-R4-1706, 1958, przeł. Julia Radziwiłł.

K-282: Helmut Wolff

Jedynym z projektów wymykającym się klasyfikacji Taborskiej jest projekt Helmuta Wolffa. Artysta pokazał hermetyczny „znak pamięci”, trudny do odczytania i oddalony od bezpośredniego doświadczenia obozu. Wyróżniał się na tle innych abstrakcyjną formą rzeźbiarską pozbawioną narracji czy komentarza. Operując kubicznymi kształtami oraz wklęsłościami i wypukłościami, autor stworzył minimalistyczną wizję pomnika – ściany, której powierzchnia przypomina struktury budynków dekonstruktywistycznych. Oddziaływanie pomnika polega na grze rzeźbą i architekturą, przestrzenią i kształtem. Jak pisał Teodor Adorno, „pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem”⁴¹ – być może wykorzystanie abstrakcyjnych form było wyrazem podobnego przekonania. Ucieczka od figuracji w wydaniu Helmuta Wolffa jest próbą przekazania tego, co niewyobrażalne. Abstrakcyjna ściana kumuluje doświadczenie Auschwitz, pozostając równocześnie jakby z boku obozu, formalnie nie nawiązując do jego przestrzeni i zachowanej architektury; jest próbą całościowego ujęcia wszystkiego, co z Auschwitz związane, zewnętrznym znakiem czegoś, co w znaku tak naprawdę jest nieprzekazywalne. Od miejsc zbiorowej pamięci takich jak teren obozu KL Auschwitz-Birkenau oczekuje się często czytelności i uniwersalizacji opartej na znakach już kulturowo uznanych. Wolff nie stworzył znaku odnoszącego się do usankcjonowanego dyskursu form upamiętniania, ale nowy, należący do całkiem innego języka – języka „po Auschwitz”.

K-029: Andrzej Jan Wróblewski, Andrzej Latos

Ostatni z wyróżnionych zespołów postawił na dydaktykę i wyraźną artystyczną narrację w pamiętaniu wydarzeń Auschwitz. Koncepcja Wróblewskiego i Latosa jest schematyczna, przez co sprawia wrażenie bardziej wykładu niż tradycyjnie rozumianego pomnika. Artyści stworzyli drogę zwiedzania i odczuwania, nadając jej zarówno ramy wizualne (bloki), jak i treściowe (kamienie z wyrytymi imionami). Wedle klasyfikacji Haliny Taborskiej projekt ten należałby więc do kategorii, w której „najważniejszy jest proces edukacyjny”⁴². Artyści zdecydowali się na wizualne wtrącenia w przestrzeń obozu, zmieniając przy tym sposób

41 T. W. Adorno, *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, s. 30.

42 H. Taborska, op. cit., s. 28.

odczuwania przestrzeni. Poszczególne części pomnika podobnie jak rozdziały w książce odkrywałyby kolejne miejsca i historie obozu.

Podsumowanie

Lata 1957–1958, na które przypadły pierwsze trzy etapy konkursu, to okres relatywnie większej swobody artystycznej w Polsce. Sprzyjająca sytuacja polityczna pozwoliła autorom projektów na eksperymenty z ideą rzeźby pomnikowej. W zasadzie jedynym ograniczeniem była opinia Ocalonych i ich wizja upamiętnienia. Ale realizacja pomnika była już naznaczona polityczną atmosferą lat sześćdziesiątych. Nastąpiło ochłodzenie stosunków Polski z zagranicą, a życie kulturalne zaczęło być organizowane odgórnie. Kryzys gospodarczy, obniżenie poziomu życia, a w związku z tym zmniejszenie dostępności materiałów ewidentnie wpłynęły na ostateczny wygląd Pomnika Ofiar Faszyzmu. Projekt, którego autorami byli Pietro Cascella, Giorgio Simoncini oraz Jerzy Jarnuszkiewicz z Julianem Pałką, był już z założenia pomnikiem kompromisowym, dalekim od wielowymiarowych reprezentacji pamięci proponowanych w wyróżnionych projektach. Swoboda artystyczna początkowych lat konkursu ustąpiła więc miejsca politycznym i twórczym realiom lat sześćdziesiątych.

Jeżeli chodzi o pamięć wydarzeń Auschwitz obecną w polskim dyskursie publicznym w czasie trwania konkursu, należy zwrócić uwagę na prowadzoną w pod koniec lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dyskusję podkreślającą międzynarodowy wymiar zbrodni hitlerowskich. Polski i międzynarodowy charakter doświadczenia Auschwitz obecny jest nawet w samej nazwie pomnika – nie jest to pomnik Zagłady czy Holokaustu, mimo że wśród ofiar Oświęcimia było około 90% Żydów⁴³, a Międzynarodowy Pomnik Ofiar Faszyzmu. Symbolika oraz pamięć o ludności żydowskiej czy jakiegokolwiek innej mniejszości zastępowana była wizją międzynarodowej tragedii łączącej narody powojennego świata. Nie ma menor czy gwiazd Dawida, nie ma krzyża czy półksiężyca. Autorzy projektów dostosowali się do formuły i stworzyli projekty uniwersalizujące pamięć o Oświęcimiu, podkreślając jedynie narodową, a nie etniczną czy religijną odmienność więźniów. Dodatkową kwestią

43 Liczbę ofiar oraz procentowy stosunek ludności żydowskiej do całościowej liczby ofiar obozu w Brzezince podają za: F. Piper, *Illo ludzi zginęło w KL Auschwitz*, Wydawnictwo Państwowego Muzeum w Oświęcimiu, Oświęcim 1992, s. 155.

był problem określenia liczby ofiar obozu, we wszystkich dokumentach konkursowych podawano bowiem zawyżoną liczbę 4 milionów⁴⁴.

Wszyscy twórcy, którzy wzięli udział w konkursie, musieli zmierzyć się z ładunkiem emocjonalnym i wymiarem etycznym, jaki niesie za sobą historia obozu w Auschwitz – czterech lat, podczas których dokonało się tyle niewyobrażalnego zła. Nie tylko artyści, ale również sam pomnik jako medium sztuki stanął przed wyzwaniem, jakim było upamiętnienie czegoś, czego nigdy przedtem nie upamiętniano. Pomniki uwieczniały wojny, bohaterów, literatów, królów i artystów, ale nigdy nie dotyczyły tragedii o takiej skali. Holokaust, obozy koncentracyjne oraz inne wydarzenia II wojny światowej musiały zredefiniować XIX-wieczne pojęcie pomnika, wyznaczając horyzont dla nowych sposobów upamiętniania. Przełomowym wydarzeniem, jeśli chodzi o zmianę, jaka dokonała się w myśleniu o pomniku jako miejscu pamięci, był właśnie konkurs na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau. Jego otwarty charakter i brak (początkowo) zdefiniowanych ograniczeń w swobodzie wypowiedzi artystycznej pozwolił na wykształcenie się twórczej przestrzeni, w której autorzy z całego świata mogli samodzielnie redefiniować, przekształcać i konstruować nowe formy pomnikowe. Chociaż nie wszystkie z 426 projektów mogłyby zostać nazwane innowacyjnymi, a większość z nich wciąż pozostawała w tradycyjnym paradygmacie upamiętniania, wydarzenie to dało możliwość przełamania standardów rzeźby pomnikowej w XIX-wiecznym rozumieniu.

Podczas Konkursu na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau wypracowano nowy język artystyczny, operujący przede wszystkim przestrzenią i pamięcią, wycofujący się z oczywistej narracji obecnej w pomnikach przed II wojną światową. Uważam, że język ten wywarł ogromny wpływ na późniejsze realizacje pomnikowe upamiętniające Holokaust czy przestrzenie byłych obozów Zagłady⁴⁵. Kwestia ta wymaga pogłębianych, szeroko zakrojonych badań. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na fakt, że inspiracje wyróżnionymi i nagrodzonymi projektami zaobserwować można zarówno w realizacjach pomnikowych z lat sześćdziesiątych, jak i w pomnikach późniejszych, znajdujących się w Polsce i poza jej granicami. Na przykład w pomniku autorstwa Franciszka Duszenki i Adama

44 Obecnie szacuje się, że w KL Auschwitz zginęło 1,1 mln ludzi; za: *ibidem*, s. 155.

45 Wpływ projektu Oskara Hansena na późniejsze realizacje pomnikowe zauważyli M. Lachowski, *op. cit.*, s. 274, i J. S. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 66.

Haupta w Treblince z roku 1964 zastosowano motyw kamieni rozproszonych po terenie byłego obozu, zaproponowany w konkursie oświęcimskim przez Andrzeja Jana Wróblewskiego i Andrzeja Latosa. W Majdanku z kolei wykorzystana została idea drogi jako elementu kompozycji pomnikowej wprowadzona w 1958 roku przez zespół Hansena. Realizacją późniejszą, ale bez wątpienia nawiązującą do projektów wyróżnionych w Konkursie na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Brzezince, jest pomnik w Bełżcu autorstwa Andrzeja Sołtygi, Zdzisława Pidka, Marcina Roszczyka i Moniki Chylińskiej, odsłonięty w 2004 roku. Autorzy w sposób bezpośredni sięgnęli do projektów Szapocznikow, Hansena i Vitale, wykorzystując wszystkie ich najważniejsze elementy – motyw płyty ze skamieniałej ziemi pokrywającej cały teren obozu, zagłębienie wchodzące w płytę w formie mauzoleum i biały kamienny mur biegnący wzdłuż całej struktury pomnikowej. Jeżeli chodzi o pomniki Holokaustu znajdujące się poza Polską, wskazywałabym raczej na wpływ przestrzennego myślenia o pomnikach wypracowany podczas konkursu niż na konkretne zapożyczenia formalne. Przełamanie przez wyróżnionych autorów kanonów rzeźby pomnikowej wpłynęło na późniejsze realizacje i myślenie o pomniku jako takim.

Julia Kozakiewicz

**Competition for the International
Auschwitz-Birkenau Monument**

The main aim of this study is to acknowledge the great historical and artistic importance of the Competition for the International Auschwitz-Birkenau Monument that took place in 1957. Focusing on the analysis of the selected projects, the article examines the issue of the representation of Holocaust in art and different artistic ways of its commemoration.

Julia Kozakiewicz – absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, obecnie studentka studiów magisterskich na Goldsmiths University of London. W 2016 roku w związku ze stypendium Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN studiowała na Uniwersytecie w Tel Awiwie. Jej głównym zainteresowaniem badawczym są relacje sztuki i Holocaustu.