

Muz., 2021(62): 143-152
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2021
data recenzji – 05.2021
data akceptacji – 05.2021
DOI: 10.5604/01.3001.0015.0031

MIĘDZY PRZESTRZENIĄ RZECZYWISTĄ A SYMBOLICZNĄ. REPREZENTACJA ŚMIERCI W POMNIKACH MARTYROLOGICZNYCH WIKTORA TOŁKINA

BETWEEN REAL AND SYMBOLIC SPACE. DEATH
REPRESENTATION IN WIKTOR TOŁKIN'S
MARTYROLOGY MONUMENTS

Magdalena Howorus-Czajka

Zakład Kulturoznawstwa, Instytut Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego
ORCID 0000-0003-3421-1626

Abstract: It is the representation of death in the monuments by Wiktor Tołkin found at the former concentration camps: Stutthof (at Sztutowo) and Majdanek (in Lublin) that is discussed. As an art historian, the Author confronts Tołkin's monuments with the theoretical framework related

to the aesthetics of death representations in martyrology museums. The monuments were created in the late 1960s. The Author has studied how the monuments coincide with the contemporary exhibition strategies used in Holocaust-dedicated museums.

Keywords: Wiktor Tołkin, Holocaust, museum strategies, martyrology monuments, Stutthof, Majdanek.

Interdyscyplinarne badania wokół Holokaustu, muzeów martyrologicznych i miejsc pamięci skupiają naukowców różnorodnych dziedzin, co ma oczywiście przełożenie na

podejmowane przez badaczy wątki tematyczne. Analizy prowadzą zarówno akademicy, jak i praktycy (pracownicy muzeów), obopólnie korzystając z doświadczeń. Nie



1. Stutthof, *Pomnik Walki i Męczeństwa*, fragment – widok na „nową” część obozu

1. Stutthof, *The Monument to Struggle and Martyrdom*, fragment: view of the 'new' part of the camp

mniej słyszalne i ważne głosy dodają także ocaleni. Celem niniejszego artykułu jest omówienie tematu reprezentacji śmierci w założeniach architektoniczno-rzeźbiarskich autorstwa Wiktora Tołkina, znajdujących się w dwóch muzeach na terenach byłych obozów koncentracyjnych – Stutthof i Majdanek¹ – z perspektywy historyczki sztuki, skonfrontowane z ramą teoretyczną dotyczącą estetyki reprezentacji śmierci w muzeach martyrologicznych. Wykazując powiązania teorii estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych z pomnikami w Stutthofie i na Majdanku, oprę się na badaniach Anny Ziębińskiej-Witek² analizującej muzealne ekspozycje Holokaustu. Problematyka ta, jak i pomników ofiar Holokaustu, jest tematem bardzo szerokim i wciąż ewoluującym, m.in. dzięki nowym generacjom odbiorców³.

W tytule zawarłam aluzję do koncepcji *les lieux de mémoire* Pierre'a Nory, która stała się zaczynem owocnych rozważań głęboko już utrwalonych w nauce⁴. Nie omawiając tu szczegółowo złożoności tej problematyki, chciałabym na potrzeby niniejszego artykułu nakreślić ramy zagadnienia przestrzeni symbolicznej i rzeczywistej, w której będę się poruszać. W przypadku byłych obozów koncentracyjnych sfera symboliczna wyraża się w traktowaniu tych miejsc jako „wielkich cmentarzy”. Często pomnik spełnia rolę symbolicznego nagrobka, miejsca spotkań i uroczystości⁵. Kluczowe uznanie przez Norę „miejsca pamięci” jako depozytariusza przeszłości⁶ zacieśnia więź między sferą symboliczną a przestrzenią rzeczywistą (materialność miejsc). W niniejszych rozważaniach na określenie przestrzeni rzeczywistej wpłynęło stwierdzenie Andrzeja Szpocińskiego, który pisał – *W naszym codziennym bytowaniu przestrzenność (przestrzenny wymiar rzeczywistości) jest doświadczana bez większych zakłóceń, jednak czasowość – nie*⁷. Przestrzeń rzeczywista to miejsce realne – teren byłych obozów koncentracyjnych (historyczne artefakty wraz z pomnikami) oraz muzea tam działające.

Autorem dwóch interesujących mnie założeń architektoniczno-rzeźbiarskich jest Wiktor Tołkin (1922–2013)⁸. Na jego twórczość miały wpływ traumatyczne doświadczenia II wojny światowej. Jako członek Szarych Szeregów w 1942 r. został w Warszawie aresztowany przez gestapo, torturowany, a następnie wywieziony do KL Auschwitz-Birkenau, gdzie

otrzymał nr obozowy 75886. Dzięki staraniom rodziny, które doprowadziły do procesu sądowego w Berlinie wykazującego brak dowodów na działalność konspiracyjną (podczas tortur Tołkin nie przyznał się do uczestnictwa w Szarych Szeregach, a gestapowcy nie znaleźli dowodów na jego powiązania z ruchem oporu), jako jeden z nielicznych został zwolniony w 1944 r., a w kilka miesięcy później walczył w powstaniu warszawskim jako żołnierz AK, w 3. kompanii dowodzonej przez por. Jana Piotrowskiego „Lewara”. Po jego stłumieniu został osadzony w stalagu w Sandbostel. Wyzwolony przez wojska alianckie udał się do Belgii, gdzie podjął studia. Po roku postanowił wrócić do Polski, do Gdańska, dokąd przenieśli się ze zrujnowanej Warszawy jego rodzice. Uzyskał dyplom z architektury na Politechnice Gdańskiej. Jednak swoje życie artystyczne związał z rzeźbą, mimo że formalnie nie ukończył studiów w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku.

Przystępując do opisu i interpretacji dwóch realizacji pomnikowych na terenach byłych obozów koncentracyjnych w Stutthofie i na Majdanku, chciałabym zaznaczyć, że przy ich końcowej ocenie należy uwzględnić, iż były to koncepcje wypracowane ponad pół wieku temu, w zupełnie innych realiach kulturowo-społeczno-politycznych. Ewolucja pomnika martyrologicznego prowadząca do anty-pomnika⁹ (a jestem przekonana, że w przyszłości zostanie przekroczony i ten etap), zaświadcza o wielkiej przemianie form oraz idei, i byłoby pomyłką przykładać jedną miarę do czasowo odległych koncepcji. Katalizatorem przemian formuły pomnika martyrologicznego jest przekonanie, że tradycyjne pomniki poprzez uprzedmiotowienie mitu i banalne formy ilustrowania historii zacierają jej głębokie zrozumienie. Konsekwencją tego procesu może być nie-pamięć, znieczulica oraz wyparcie. Stąd też zrodziła się potrzeba alternatywnego rozwiązania, którym ma być anty-pomnik (kontrapomnik, *counter-monument*)¹⁰. Jednym z przykładów jest instalacja autorstwa Jochena Gerza i Esther Shalev-Gerz pt. *Against Fascism*, Hamburg 1986 r., w której akcent położony jest nie na afirmację historii, lecz na pracę nad jej pamiętaniem poprzez aktywizację odbiorcy/przechodnia. By to osiągnąć, aluminiowy graniastosłup o podstawie 1 x 1 m i wysokości 12 m został pokryty czarnym ołowiem, na którym przechodnie pisali metalowym długopisem inskrypcje jak w księdze kondolencyjnej. Z czasem jednak pomnik zapadał się w głąb ziemi¹¹, a obecnie jest pustką – symbol nieobecności wymordowanej społeczności żydowskiej. Celem tego artykułu nie są jednak zagadnienia formalne ewolucji pomników, lecz reprezentacja śmierci w formułach ekspozycyjnych muzeów Holokaustu, skonfrontowanych z wymową konkretnych elementów założeń architektoniczno-rzeźbiarskich W. Tołkina, znajdujących się na terenach muzealnych obozów koncentracyjnych w Stutthofie i na Majdanku.

Tołkin potraktował teren obozu Stutthof jako *terra sacra*¹². W „starej” części obozu¹³ miejsca po zburzonych barakach wytyczone przez betonowy ich obrys wypełnił czarnym żwirem. W „nowej” części układ zburzonych budynków zaznaczono kamiennymi cokółami z betonowymi blokami, na których wyrzeźbiono numery stojących tu wcześniej baraków. Założenie pomnikowe znajdujące się pomiędzy starym i nowym obozem oraz w bliskości komory gazowej i krematorium składa się z dwóch elementów skonfrontowanych ze sobą poprzez przeciwstawne kierunki: obelisk – pion, i mauzoleum – poziom¹⁴.

Obelisk zwany Forum Narodów upamiętnia miejsce, w którym zsypywane były prochy ciał palonych w krematorium i liczy 11 m wysokości. W jego chropowatych ścianach widoczne są zastygłe antropomorficzne kontury – ślady, cienie ofiar. Ekspresyjna chropowata faktura niespokojnie gra pod wpływem promieni słońca. U podnóża obelisku wyrzeźbiona została data upamiętniająca dzień wyzwolenia obozu – „9 V 1945”. Mauzoleum o kształcie leżącego graniastostupa liczy 48 m długości, w jego wnętrzu złożone są prochy ofiar. Szczątki te, jak w osobliwym relikwiarzu, ukazane są przez przeszklony otwór w ścianie mauzoleum od strony krematorium. Przeciwległy bok (od strony obelisku i placu) pokryto dekoracją reliefową i inskrypcjami. Tuż za inskrypcją zarysowują się sylwety ludzkie w żałobnym pochodzie zdającym kierować się w stronę obelisku – miejsca zsypywania prochów. W scenie pochodu ludzi-cieni można odnaleźć echa osobistych przeżyć Tołkina, który był świadkiem zbrodni nazistowskich dokonanych na więźniach tego właśnie obozu, kiedy do Sandbostel przybyli niedobitkowie „Marszu śmierci”¹⁵ ze Stutthofu¹⁶ – wspomnienie tamtego dnia zostało upamiętnione na pomniku w Stutthofie. Ten kondukt antropomorficznych figur przerywany jest przez krótkie inskrypcje: „TU PALONO / LUDZI / LOS TEN / W SZALEŃSTWIE / I NIENAWIŚCI / ZGOTOWAŁ / NARODOM / HITLERYZM / 2 IX 1939 – 9 V 1945”; „JEŚLI LUDZIE / ZAMILKNĄ / GŁAZY / WOŁAĆ BĘDĄ”; „LOS NASZ DLA WAS / PRZESTROGĄ MA BYĆ / NIE LEGENDA”; „NIECH Z POKOLENIA / PÓJDZIE NASZ GŁOS / W POKOLENIE”. Tak sformułowany tekst w sposób dramatyczny i jednoznaczny określa cel powstania monumentu jako trwałego świadectwa. W tych słowach artysta również przedstawia cel ideowy dzieła – hołd ofiarom nazizmu i jednocześnie wezwanie następnych pokoleń, by nie zatępiły pamięci o tych strasznych dniach. Krótszy, kwadratowy bok mauzoleum został pokryty numerami obozowymi więźniów, którzy przetrwali pobyt w obozie. Zestawienie tych dwóch ścian mauzoleum obrazuje symboliczną wizualizację relacji liczby zabitych do ocalałych – zaledwie 140 osób doczekało dnia wyzwolenia obozu; łączną liczbę ofiar szacuje się na 63 000, w tym 23 000 zmarło w trakcie ewakuacji obozu w okresie od stycznia do kwietnia 1945 roku¹⁷.

Druga z omawianych realizacji powstała w wyniku ogólnopolskiego konkursu na projekt pomnika na Majdanku. Mimo że jury przyznało zespołowi Tołkin–Dembek dopiero III nagrodę, to właśnie ich projekt wybrano do realizacji. Tołkin opracował koncepcję pomnika przestrzennego, osadzonego na osi prowadzącej z północy na południe. Autorowi zależało na wzbudzeniu w zwiedzających uczuć zbliżonych do tych, jakie towarzyszyły ofiarom nazizmu – dziś taki zabieg jest krytykowany na rzecz założeń anty-pomników – toteż prawie teatralnymi efektami zbudował narastające napięcie. Odwiedzający to miejsce stają się uczestnikami retrospekcji psychologicznych, które mają im ukazać choćby namiaszkę doznań ofiar – przybliżyć do niewyobrażalnego¹⁸. To właśnie retrospekcja jest kluczem do odczytania pomników martyrologicznych Tołkina, który jako ocalały uznał, że taka formuła zagwarantuje pamięć przyszłych pokoleń o dokonanych tu okrucieństwach. Dlatego też założenie pomnikowe na Majdanku otwiera równia pochyła symbolizująca rampę, na którą wypędzano ludzi z wagonów. Prowadzi ona do betonowego wąwozu z głazami najeżonymi ostrymi krawędziami symulującymi wrogą przestrzeń. Z wąwozu można się



2. Stutthof, *Pomnik Walki i Męczeństwa* – widok ogólny

2. Stutthof, *The Monument to Struggle and Martyrdom*, general view



3. Stutthof, *Pomnik Walki i Męczeństwa* – Forum Narodów

3. Stutthof, *The Monument to Struggle and Martyrdom*: Forum of Nations

wydostać po stromych i trudnych do pokonania schodach. Ten wysiłek włożony we wspinaczkę ku Bramie jest symboliczną zapowiedzią cierpienia czekającego w obozie.

Symboliczna Brama Obozowa to olbrzymia masa betonu ugniecionego w poszarpany graniastostup, podparta dwoma filarami. Artysta sugerował, że brama wzięła swoją formę od makabrycznej wizji „chmury sprasowanych ludzi”. Ten traumatyczny motyw obecny jest we wspomnieniach świadków, np. Zofia Posmysz, była więźniarka, tak opisuje swoje doznania – *znów widziałam «rzygający płomieniem komin krematorium», stopy nagich zwłok pod blokami, słyszałam apokaliptyczny zgiełk rampy, czułam wszechobecny, duszący smród palonego ludzkiego mięsa*¹⁹. Także Tołkin, wracając pamięcią do tamtych dni, opowiadał w jednym z wywiadów – *Wiele razy ocierałem się o śmierć. Najmocniej tkwią mi w pamięci potworne widoki z Auschwitz-Birkenau. Otworzyła się brama między blokiem dziesiątym a jedenastym i ukazała się olbrzymia, pchana przez ludzi fura pełna trupów, ręce i nogi zwiślały ku ziemi. Stos trupów widziałem także przy piecu w obozowym szpitalu. Przez obozowe okno zobaczyłem sterę przed chwilą rozstrzelanych kobiet*²⁰.



4. Stutthof, *Pomnik Walki i Męczeństwa*, Mauzoleum, fragment – widok od strony komory gazowej

4. Stutthof, *The Monument to Struggle and Martyrdom*, Mausoleum, fragment: view from the side of the gas chamber

W prześwicie pod masywem Bramy widoczny jest dalszy etap pielgrzymki zwiedzających – Droga Hołdu i Pamięci. Liczy ona blisko kilometr i wiedzie wzdłuż zachowanych wież strażniczych aż do Mauzoleum. Stworzony przez artystę dystans między nim a Bramą daje przechodniom czas na refleksję i kontemplację. Każdy krok przybliża do kulminacyjnego

punktu założenia, do Mauzoleum – inspirowanego motywami czaszy, kopuły, kurhanu lub znicza potężnego relikwiarza, w którego wnętrzu umieszczono 700 m³ ludzkich prochów. Nad wejściem do niego widnieje reliefowy napis „LOS NASZ DLA WAS / PRZESTROGA”. Dla odwiedzających Brama i Mauzoleum stanowią początek i kres trasy, a dla ofiar były początkiem i kresem obozowego życia. Tołkin za pomocą odpowiedniej gradacji środków plastycznych buduje doznania z wirtuozerią reżysera widowiska, wykorzystuje przy tym bodźce psychologiczne. Artysta umożliwił wrażliwemu odbiorcy wstrząsającą podróż w przeszłość. Te poszukiwania były silnie inspirowane przeżyciami osobistymi artysty – *znam Oświęcim nie z wycieczki turystycznej, ale byłem tam więźniem*²¹.

Tołkin znany jest głównie z tych dwóch realizacji zaliczanych do grupy pomników przestrzennych, popularnych w latach 60. XX w. i będących wyrazem poszukiwań nowej względem XIX-wiecznej formy założeń komemoratywnych²². Ten sposób myślenia o rzeźbie pomnikowej jako o *przestrzeni architektonicznie zorganizowanej*²³, zainicjowany pod koniec lat 50. XX w., nobilituje przestrzeń, która staje się platformą dla organizowania elementów rzeźbiarskich. Zaowocowało to silniejszym powiązaniem rzeźby, architektury i pejzażu, lecz również linearną narracją czasoprzestrzenną (wejście – droga – wyjście).

Bardziej awangardową formą była alternatywna idea pomnika jako Formy Otwartej zgłoszona przez Oskara Hansena i jego zespół²⁴ w konkursie na pomnik w KL Auschwitz



5. Lublin, *Pomnik Walki i Męczeństwa* na Majdanku – wawóz i Brama

5. Lublin, *The Monument to Struggle and Martyrdom* at Majdanek: the ravine and the Gate



6. Lublin, Pomnik Walki i Męczeństwa na Majdanku – Mauzoleum

6. Lublin, *The Monument to Struggle and Martyrdom at Majdanek: Mausoleum*

(Fot. 1-4 – M. Jarocka; 5, 6 – M. Howorus-Czajka)

w 1958 roku. Zaproponowano tam uczynienie pomnikiem całego obozu i zastąpienie go – poprzez rezygnację z tradycyjnie pojmowanego obiektu rzeźbiarskiego – konceptualnym rozwiązaniem pomnika-drogi przecinającego teren obozu; wyekspozowana miała być aleja wytyczona diagonalnie przez obszar obozu. Resztę terenu miał objąć w swe władanie czas z jego destrukcyjną siłą²⁵. Tołkin był przeciwnikiem tej idei. W wywiadzie wspominał, że zimą 1943–1944 r. zastanawiał się, co stanie się z tym strasznym miejscem po wojnie. Już wtedy uważał, że *las to jest dobre miejsce do przyjemnych spacerów i o niczym innym nie opowie. Powinno tu być coś trwałego*²⁶.

Z drugiej jednak strony wydarzenia polityczne tego okresu rzutowały silnie nie tylko na omawiane realizacje, lecz także na cały „ruch pomnikowy” tych lat. W poszukiwaniu uniwersalnego znaku dla uczczenia pamięci ofiar Tołkin świadomie budował symbolikę ogólnoludzką, co oznaczało ponadwyznaniową. Niestety formuła ta została zagarnięta przez działania aparatu państwowego, który przeprowadzał właśnie antysemicką „nagonkę” zakończoną falą ekspatriacji z Polski ludności pochodzenia żydowskiego. Nieznanurzony bezpośrednio w polityczne uwikłania (Tołkin nigdy nie należał do PZPR) szukał drogi wyjścia, wykorzystując symbole, takie jak: kopała, kurhan, znicz, misa ofiarna. Idea *terra sacra* zdominowała jego koncepcję. Ta wizja była mu najbliższa. Jej uzasadnienie znajdował w swojej pamięci tragicznych dni w KL Auschwitz oraz w przekazach innych ocalałych, jak i dokumentach (wspomnienia i fotografie ciał pomordowanych, spalone szczątki ludzkie, dymy krematoriów).

Od powstania pomników Wiktora Tołkina upłynęło wiele czasu, podczas którego pod wpływem ewoluującego interdyscyplinarnego namysłu teoretycznego na temat Holokaustu zredefiniowano priorytety i formuły upamiętniania. Anna Ziębińska-Witek w swoich badaniach oparła się na czterech podstawowych sposobach przedstawiania śmierci w muzeach Holokaustu: rzeczywistym, wyobrażonym, symbolicznym i wirtualnym. Pierwszy sposób to działania eksponujące moc realnej rzeczy i realnego miejsca. Jak zauważa badaczka *terenom po byłych obozach przynajmniej się moc szczególną wykraczającą poza świadectwa historyczne i dokumenty w tradycyjnym rozumieniu, gdyż są miejscami martyrologii – symboliczną ziemią świętą i realnymi cmentarzami*²⁷. Mimo różnicy medium – ekspozycja muzealna a rzeźba – w dość bezpośredni sposób można doszukać się tu analogii. Tołkin oparł swoją koncepcję na dualistycznej strukturze – plastycznej archiwizacji i retrospektywnej reinterpretacji, wiążąc autentyczne historyczne pozostałości z nowymi obiektami artystycznej ingerencji. Plastyczna archiwizacja to „względna”²⁸ dbałość o historyczną tkankę poobozowych relikwów. Założenia rzeźbiarsko-architektoniczne umiejscowił obok zachowanych zabudowań. W Stutthofie – o czym była już mowa wyżej – nieistniejące baraki zaznaczył betonowym obrysem, którego wewnątrz wysypał czarnym żwirem, a w całkowicie zniszczonej „nowej” części obozu ustawił bloki kamienne symbolizujące baraki. W tym też momencie przekroczył ramy ekspozycji „rzeczywistej” i przeszedł do „symbolicznej”, *realizując zasadę umowności przestrzeni naznaczonej*,

ale zmienionej upływem czasu²⁹. Takie swobodne przemieszczanie się pomiędzy tymi dwoma formułami jest stałą cechą działań artystycznych Tołkina. Stworzenie relikwiarza i eksponowanie szczątków spalonych ciał ofiar przez przeszklony otwór od strony krematorium w pomniku stutthofskim czy w formie kopca w lubelskim Mauzoleum jest zabiegiem kontrowersyjnym. Prezentując stanowisko krytyczne wobec tego typu rozwiązań, Ziębińska-Witek powołuje się na poglądy Jamesa E. Younga, który zwraca uwagę, że poznajemy ofiary przez ich nieobecność, zagładę, a tracimy możliwość poznania ich życia. Rodzi to niebezpieczeństwo przejęcia przez odbiorcę sposobu widzenia katów³⁰. Te obawy wydają się obce Tołkinowi. Jego punkt widzenia został ukształtowany przez prześladowające go traumatyczne wspomnienia pobytu w Auschwitz i pragnienie służby pamięci. Polska badaczka przedstawia również stanowisko muzealników, którzy mimo zarzutów Younga, eksponują te dowody zbrodni, dopuszczając się *profanacji pożądanego*³¹, argumentując, że usunięcie ich sprzed oczu odwiedzających mogłoby wyprzeć makabryczną przeszłość i zdławić pamięć w świadomości przyszłych pokoleń³².

Druga wyróżniona przez Ziębińską-Witek formuła to „śmierć wyobrażona” w muzeum narracyjnym. Narracja jest rodzajem historiografii wizualnej zbudowanej z elementów wizualnych (np. fotografie), artefaktów oraz elementów tekstowych (podpisy czy komentarze). Warto podkreślić, że przy próbie porównania artystycznych zabiegów Tołkina z omawianą tu formułą wystawienniczą, to ten rodzaj ekspozycji ma silnie zaznaczoną strukturę osiową wytyczającą zwiedzającemu trasę³³. Zastosowany przez Tołkina zabieg retrospektywnej reinterpretacji, oddziałujący na odbiorcę w trakcie przewidzianej trasy zwiedzania, jest zatem bardzo bliski mechanice muzeum narracyjnego. Elementy założenia pomnika na Majdanku: rampa, wawóz, brama, droga wzdłuż wież strażniczych, mauzoleum i krematorium są porównywalne do trasy w muzeum. Przy czym autor zadbał o stopniowanie napięcia oraz o czas na refleksję o historii tego miejsca. Parafrazując spostrzeżenie Ziębińskiej-Witek, w odniesieniu do form ekspozycji śmierci w muzeach poświęconych Holokaustowi, można stwierdzić, że emocjonalna siła założenia architektoniczno-rzeźbiarskiego *jest porównywalna do tej wywoływanej przez powieść, sztukę, czy film (opartych na fabule), które wywołują proces projekcji-identyfikacji*³⁴. Retrospektywna reinterpretacja w pomniku na Majdanku jest jednak wolna od zarzutów, jakie ciążyą na muzeum narracyjnym – nie jest *simulacrum*, ponieważ nasza „trasa zwiedzania” przebiega wzdłuż drutów kolczastych w cieniu autentycznych wież strażniczych.

O „śmierci symbolicznej” Ziębińska-Witek pisze, że w jej przypadku *mamy do czynienia z wyraźnym sprzeciwem wobec ograniczeń języka wychodzących na jaw szczególnie w momencie próby wyrażenia traumatycznych doświadczeń człowieka i próbą znalezienia alternatywnych sposobów reprezentacji doświadczeń zasadniczo niereprezentowanych*³⁵. Tak było właśnie w przypadku Tołkina – szukał alternatywnych sposobów reprezentacji doświadczeń pobytu w Auschwitz. Przeżył i starał się przepracować swoją traumę – *sztuka uratowała mi życie*³⁶ powiedział.

Ostatnią omówioną przez Ziębińską-Witek formułą jest „śmierć wirtualna”. Prezentowane tu pomniki martyrologiczne Tołkina powstały pod koniec lat 60. XX wieku. Trudno było sobie wówczas wyobrazić możliwości artystyczne, które dopiero będą niesione przez nowe media. Nie można zatem odszukać paraleli pomiędzy digitalizacją a twórczością tego artysty. Jednak na marginesie pandemicznej sytuacji na świecie chciałabym odnieść się do zagadnienia muzeum wirtualnego ze zgoła innej perspektywy, niż zrobiła to w 2013 r. lubelska badaczka. Zwiedzanie *online* stało się okresowo jedyną dostępną formą. Muzeum Stutthof³⁷ ma ją bardzo dobrze dopracowaną i również za jej pomocą można stanąć wobec reprezentacji śmierci w pomnikach Tołkina.

Podsumowując niniejsze rozważania, chciałabym podkreślić, że mimo zmiany oczekiwań i formuł względem pomników na terenach byłych obozów koncentracyjnych³⁸, w realizacjach Tołkina z lat 60. XX w. widać próby przekroczenia *zwyczajowo uprawianych przypominań i podjęcie wyzwania szukania wyrazu dla pamięci tragicznej*³⁹. Świadczą o tym wskazane przeze mnie analogie pomiędzy działaniami artystycznymi Tołkina, a przywołanymi przez Ziębińską-Witek współczesnymi strategiami wystawienniczymi dotyczącymi obrazowania śmierci w muzeach poświęconych Holokaustowi: śmierć rzeczywista – traktowanie terenów poobozowych jako cmentarza, zabieg plastycznej archiwizacji; śmierć wyobrażona – zabieg historiografii wizualnej, struktura osiowa narracji; śmierć symboliczna – poszukiwanie formy w sztuce będącej przepracowaniem traumy. Koncentrując się na tej analizie, zasygnalizowałam jedynie trwającą krytyczną dyskusję tego typu założeń jako form „zacierania” historii, jak również pominęłam temat nowej formuły architektury muzeów poświęconych Holokaustowi⁴⁰. Zestawiając dawne i nowe pomniki poświęcone Holokaustowi, łatwo zauważyć przemianę formuł i konwencji, które są analogiczne do rozwoju toczących się rozważań nad pamięcią. Upływający czas sprawia, że współczesny odbiorca inaczej postrzega, percypuje, doświadcza historycznych faktów. Jednocześnie, wraz z odchodzeniem generacji doświadczonej przez wojnę, pamięć ewoluuje w post-pamięć⁴¹.

Streszczenie: Głównym celem niniejszego artykułu jest omówienie reprezentacji śmierci w pomnikach autorstwa Wiktora Tołkina znajdujących się w dwóch muzeach na terenach byłych obozów koncentracyjnych: Stutthof w Sztutowie i na Majdanku w Lublinie. Autorka z perspektywy historyka sztuki konfrontuje pomniki W. Tołkina z ramą

teoretyczną dotyczącą estetyki reprezentacji śmierci w muzeach martyrologicznych. Pomniki te powstały w końcu lat 60. XX wieku. Autorka zbadła, czy i w jaki sposób wpisują się one we współczesne strategie wystawiennicze stosowane w muzeach poświęconych Holokaustowi.

Słowa kluczowe: Wiktor Tołkin, Holokaust, strategie muzealne, pomniki martyrologiczne, Stutthof, Majdanek.

Przypisy

- ¹ Szczegółowy opis i analizę interpretacyjną założeń architektoniczno-rzeźbiarskich w Stutthofie i na Majdanku zawarłam w książce *Wiktor Tolkin – rzeźbiarz. Monografia twórczości*, Neriton, Warszawa 2012 oraz w kilku artykułach.
- ² A. Ziębińska-Witek, *Estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych*, w: *Obóz – Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, M. Fabiszak, M. Owsiański (red.), Kraków 2013, s. 31-48. Artykuł ten w formie skróconej przedstawia szersze badania autorki zaprezentowane w książce A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holocaustu*, Lublin 2011.
- ³ Przy ocenie pomników martyrologicznych warto nie tracić z oczu zagadnienia przemian percepcji i ocen odbiorców. Różnorodność ujęć tego tematu re prezentują przykładowe prace: J. Adamska, *Muzea-miejsca pamięci w oczach młodzieży. Omówienie rezultatów ankietyzacji przeprowadzonej w 1994 r. przez Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa*, „Przeszłość i Pamięć” 1997, nr 1, s. 8-12; T. Kranz, *Muzea martyrologiczne jako przestrzenie pamięci i edukacji*, w: *Obóz – Muzeum...*, s. 51-64; K. Stec, *Współczesny zwiedzający miejsca pamięci utworzone na terenach byłych nazistowskich obozów zagłady. Raport z badań w Państwowym Muzeum na Majdanku w Lublinie* [b.m.r.w.]; A. Krawiec, *Rola muzeów Holocaustu i ich audytoriów w kształtowaniu pamięci o Holokauście w kontekście nowych mediów*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2020, nr 2(16), s. 21-42; S. Doległo, *Nie tak dawno, nie tak daleko. Strategie komunikacyjne miejsc pamięci Holocaustu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- ⁴ *Les lieux de mémoire*, t. 1-3, P. Nora (red.), Éditions Gallimard, Paris 1984-1992; por. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11-20. Wielowątkowość problematyki pamięci odnaleźć można w wielu publikacjach. Reprezentuje ją również monografia pióra wielu autorów, *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Oficyna, Łódź 2009; E. Jedlińska, *Kształty pamięci*, Łódź 2019, s. 283-293.
- ⁵ M. Owsiański, *(Z)rozumienie historii (Muzeum Stutthof w Sztutowie)*, w: *Obóz – Muzeum...*, s. 84.
- ⁶ *Les lieux de mémoire*, t. 1, P. Nora (red.), Éditions Gallimard, Paris 1984, s. XIX-XXI.
- ⁷ A. Szpociński, *Miejsca pamięci...*, s. 17-18.
- ⁸ Szczegółową biografię artysty przedstawiłam w książce pt. *Wiktor Tolkin – rzeźbiarz...*
- ⁹ Przykłady anty-pomników upamiętniających ofiary Shoah: Horst Hoheisel, *Fontanna w Kessel*, Kessel 1985 i *Szary autobus*, w ruchu od 2006; Peter Eisenman, *Pomnik pomordowanych Żydów Europy*, Berlin 2005; Joanna Rajkowska, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, Warszawa 2002; Jerzy Kalina, *Czarny kryształ*, Wrocław 2012; Wanda Swajda, *Kopce pamięci*, Gdańsk/Sztutowo 2007/2011. Więcej na ten temat np. Ł. Posłuszny, *Przestrzenne formy upamiętniania Zagłady*, Kraków 2014; J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, G. Dąbkowski (przeł.), „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 267-289; A. Kamczycki, *Anty-pomnik*, w: *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Wyd. UAM, Poznań 2015, s. 199-207; E. Rewers, *Pustka i forma*, w: *Pamięć Shoah...*, s. 596-603; E. Domanowska, M. Smolińska, *Antypomniki i inne formy upamiętniania*, w: *Rzeźba dzisiaj = Sculpture Today*, t. 4. *Anty-pomnik: nietradycyjne formy upamiętniania = Anti-Monument: Non-traditional Forms of Commemoration*, M. Smolińska, Eulalia Domanowska (red.), Orońsko 2020, s. 5-8.
- ¹⁰ J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć...*
- ¹¹ <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/> [dostęp: 13.04.2021].
- ¹² *Terra sacra* jako święta ziemia oznacza nie tylko cmentarz, ale też i Palestynę – *Starano się, aby pierwsza garść rzuconej na trumnę ziemi pochodziła z Palestyny, przez co można było uważać, że zmarłego pochowano w Ziemi Świętej. (...) Z uwagi na spoczywające tam prochy przodków cmentarz dla Żydów jest miejscem świętym*, http://www.auschwitz.org/gfx/auschwitz/userfiles/auschwitz/edukacja/zrozumiec_holokaust-ksiazka_pomocnicza.pdf
- ¹³ KL Stutthof składał się z dwóch głównych części: starej, powstałej w okresie od 2.09.1939 do 05.1940 r., na powierzchni ok. 4 ha postawiono 10 baraków; oraz nowej na terenie na północ od starego obozu, której budowę rozpoczęto w 1942 roku.
- ¹⁴ O pomniku Tolkina w Stutthofie pisali m.in.: I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa 1995, s. 118-119; A.K. Olszewski, *Pomniki walki i zwycięstwa w Polsce*, w: *Pamięć wojny w sztuce*, J.M. Michałowski (red.), Wrocław 1978, s. 16; M. Howorus-Czajka, *Wiktor Tolkin – ślady*, w: *Wiktor Tolkin – ślady: Ocalaleś nie po to, aby żyć. Trzeba dać świadectwo*, M. Howorus-Czajka (red.), kat. wystawy 07.05-30.09.2014, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Wyd. UG, Gdańsk 2014; eadem, *Pomiędzy indywidualnym doświadczeniem traumy a pamięcią zbiorową – reinterpretacje przeszłości w pomnikach martyrologicznych Wiktora Tolkina*, w: *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919-2014*, I. Kossowska (red.), Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 193-204; eadem, *The Dynamic Process of Remembering In Art – Perception of Victor Tolkin's Historical Monuments Before and After Transformation of State System in Poland*, w: *Current Issues in European Cultural Studies. Conference Proceedings*, M. Fredricksson (red.), Linköping University Electronic Press, Linköping 2011, s. 529-536; eadem, *Uwikłanie sztuki w historię oraz związane z tym problemy interpretacji, poznania oraz wartościowania na przykładzie twórczości Wiktora Tolkina*, „Roczniki Humanistyczne” 2010, t. LVIII, z. 4, s. 249-263.
- ¹⁵ M.in.: J. Grabowska, *Marsz śmierci. Ewakuacja piesza więźniów KL Stutthof i jego podobozów 25 stycznia-3 maja 1945*, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Gdańsk 1992; E. Grot, *Rejs śmierci. Ewakuacja morska więźniów KL Stutthof 1945*, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Gdańsk 1993.
- ¹⁶ Dramatyczny opis kondycji więźniów obozu w Stutthofie i warunków ich ewakuacji przekazał po latach przyjaciel Tolkina z obozu w Sandbostel, Andrzej Ankiewicz – *Narodowość była [różna], reprezentację stanowił kościotrup, który wył, żeby coś mu dać jeść i żeby zrobić to w formie takiej, którą on przeżyje*, http://ahm.1944.pl/Andrzej%20Wladyslaw_Ankiewicz/5/?q=Ankiewicz+Andrzej [dostęp: 6.03.2012].
- ¹⁷ Podane liczby – wyzwoleńców, łączna ofiar i ofiar ewakuacji – różnią się nieco w zależności od źródeł.
- ¹⁸ (...) *to niewyobrażalne, więc muszą to wyobrazić sobie mimo wszystko*, G. Didi-Huberman, *Kora*, T. Swoboda (przeł.), Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2011, s. 37.
- ¹⁹ Z. Posmysz, *Chrystus Oświęcimski*, mps, własność Wiktora Tolkina.
- ²⁰ K. Korczak, *Pomnik. 80. urodziny Wiktora Tolkina*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 63, s. 10.
- ²¹ S. Sierecki, *Wybieramy „Gdańszczanina 1968”. Pamięć o przeszłości zakłęta w głazy*, „Więź” 1968, nr 159, s. 3; zob. też: K. Korczak, *Pomnik. 80...*; wywiad autorki z Wiktorem Tolkinem w 2008 roku.
- ²² Więcej na ten temat m.in.: J. Olkiewicz, *Pomniki – przestrzeń architektonicznie zorganizowana*, „Architektura” 1967, nr 10, s. 398-400; A.K. Olszewski, *Pomniki walki...*, s. 11-21; I. Grzesiuk-Olszewska, *Rzeźba polska lat sześćdziesiątych. Muzeum Rzeźby Współczesnej, październik 1993-styczeń 1994*, Orońsko 1993; *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, J.S. Wojciechowski (red.), Orońsko 1994; I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa...*; M. Lachowski, *Wobec pomników zagłady*, „Rzeźba Polska” 2008, R. 13, s. 107-113; A. Gębczyńska-Janowicz, *Polskie założenia*

pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku, Warszawa 2010; G. Rytel, *Czas zawarty w przestrzeni. Architektura współczesnych założeń upamiętniających*, „Politeja. Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2015, nr 3(35), s. 133-141.

²³ J. Olkiewicz, *Pomniki – przestrzeń...*, *ibidem*.

²⁴ Do zespołu należeli: Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Pałka, Lechosław Rosiński, Edmund Kupiecki, Tadeusz Plasota, Zofia Hansen.

²⁵ Liczne informacje na temat zwycięskiego projektu oraz omówienie jego koncepcji można znaleźć w literaturze przedmiotu, m.in.: M. Kitowska-Tysiak, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 1999, s. 59-70; P. Piotrowski, *Auschwitz versus Auschwitz*, w: P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, s. 125-132; P. Juszkiewicz, *Przestrzeń i pamięć. Projekt pomnika w Oświęcimiu*, w: *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk (red.), TN KUL, Lublin 2009, s. 173-188; J. Tarnowski, *Pomnik - Droga. Oskara Hansena z zespołem – projekt na Międzynarodowy Konkurs na Pomnik Ofiar Oświęcimia*, w: *Pamięć Shoah...*, s. 55-60; J.S. Wojciechowski, *Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Dragi” w świetle jego teorii Formy Otwartej*, w: *ibidem*, s. 61-68; M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Wyd. KUL, Lublin 2013, s. 268-273. J. Kozak, *Konkurs na międzynarodowy pomnik ofiar obozu w Birkenau*, „Miejsce” 2017, nr 3, <http://miejsce.asp.waw.pl/konkurs-na-miedzynarodowy-pomnik-ofiar-obozu-w-birkenau-2/> [dostęp: 13.04.2021].

²⁶ Wywiad autorki z Wiktorem Tołkinem w 2008 roku.

²⁷ *Ibidem*, s. 32-33.

²⁸ Według dzisiejszych standardów świadomość ochrony konserwatorskiej pozostawiała wiele do życzenia, np. podczas budowy pomnika w Sztutowie rozebrano pobozowy barak. W tym przypadku wizja plastyczna wygrała z zasadami konserwatorskimi.

²⁹ M. Owsiański, *(Z)rozumienie historii...*, s. 84.

³⁰ J.E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorial and Meaning*, New Haven-London 1993, s. 132-133; A. Ziębińska-Witek, *Estetyki...*, s. 34-35.

³¹ Sformułowanie zaczerpnięte od A. Wiczorkiewicz, *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1996, nr 1-2, s. 45.

³² A. Ziębińska-Witek, *Estetyki...*, s. 35.

³³ *Ibidem*, s. 36.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 43.

³⁶ Wywiad autorki z Wiktorem Tołkinem w 2008 roku.

³⁷ <http://stutthof.org/projekty/MuzeumStutthof.html> [dostęp: 15.04.2021].

³⁸ Nowe formuły upamiętniania na przykładzie realizacji pomnikowej na terenach byłych obozów koncentracyjnych przedstawili: G. Rytel, *Czas zawarty...*; E. Jedlińska, *Pomnik – Miejsce Pamięci...*; E. Błotnicka-Mazur, *Miejsce pamięci jako przestrzeń zaangażowania. Koncepcja ideowo-artystyczna Muzeum i Miejsca Pamięci w Sobiborze*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 73-83, www.muzealnictworocznik.com

³⁹ Sformułowania zaczerpnięte z A. Kuczyńska, *Pamięć poprzez sztukę* [słowo wstępne do rozdziału], w: *Pamięć Shoah...*, s. 656.

⁴⁰ Por. np. D. Libeskind, *Between the Lines*, w: *Architecture In Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, P. Noever (red.), Prestel, Munich 1991, s. 67-77; G.D. Rosenfeld, *Building After Auschwitz: Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, London 2011; J. Lubiak, *O nowy kształt pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie*, w: *Pamięć Shoah...*, s. 619-624; C. Wąs, *Praktykowanie teorii. Koncepty wczesnych prac Daniela Libeskinda jako wzorce realnej architektury*, „TECHNE/TEHXX. Pismo Łódzkich Historyków Sztuki” 2014, nr 4, s. 25-50; A. Kamczycki, *Muzeum Libeskinda w Berlinie Żydowskie kontekst architektury*, Wyd. UAM, Poznań 2015.

⁴¹ M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts-London 1997; M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, K. Bojarska (przeł.), w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, E. Domańska (red.), Poznań 2010, s. 254; K. Chrudzimska-Uhera zwróciła uwagę na to zagadnienie, pisząc *Dziś pomniki służą muszą formowaniu tzw. postpamięci* – K. Chrudzimska-Uhera, *Kamienne piekło. Projekty Mirosława Nizio upamiętniające miejsca kaźni i zagłady: były niemiecki obóz koncentracyjny w Gross-Rosen oraz Mauzoleum Martyrologii Wsi Polskiej w Michniowie*, „Rzeźba Polska” 2008, R. 13, s. 116.

Bibliografia

Adamska J., *Muzea-miejsca pamięci w oczach młodzieży. Omówienie rezultatów ankietyzacji przeprowadzonej w 1994 r. przez Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa*, „Przeszłość i Pamięć” 1997, nr 1.

Błotnicka-Mazur E., *Miejsce pamięci jako przestrzeń zaangażowania. Koncepcja ideowo-artystyczna Muzeum i Miejsca Pamięci w Sobiborze*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62.

Chrudzimska-Uhera K., *Kamienne piekło. Projekty Mirosława Nizio upamiętniające miejsca kaźni i zagłady: były niemiecki obóz koncentracyjny w Gross-Rosen oraz Mauzoleum Martyrologii Wsi Polskiej w Michniowie*, „Rzeźba Polska” 2008, R. 13.

Didi-Huberman G., *Kora*, T. Swoboda (przeł.), Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2011.

Dolegto S., *Nie tak dawno, nie tak daleko. Strategie komunikacyjne miejsc pamięci Holocaustu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Domanowska E., Smolińska M., *Antypomniki i inne formy upamiętniania*, w: *Rzeźba dzisiaj= Sculpture Today*, t. 4. *Anty-pomnik: nietradycyjne formy upamiętniania = Anti-Monument: Non-traditional Forms of Commemoration*, M. Smolińska, E. Domanowska (red.), Orońsko 2020, s. 5-8.

Gębczyńska-Janowicz A., *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa 2010.

Grabowska J., *Marsz śmierci. Ewakuacja piesza więźniów KL Stutthof i jego podobozów 25 stycznia-maja 1945*, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Gdańsk 1992.

Grot E., *Rejs śmierci. Ewakuacja morska więźniów KL Stutthof 1945*, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Gdańsk 1993.

Grzesiuk-Olszewska I., *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa 1995.

Grzesiuk-Olszewska I., *Rzeźba polska lat sześćdziesiątych. Muzeum Rzeźby Współczesnej*, październik 1993-styczeń 1994, Orońsko 1993.

Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts-London 1997.

Hirsch M., *Żałoba i postpamięć*, K. Bojarska (przeł.), w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, E. Domańska (red.), Poznań 2010.

Howorus-Czajka M., *Pomiędzy indywidualnym doświadczeniem traumy a pamięcią zbiorową – reinterpretacja przeszłości w pomnikach martyrologicznych Wiktora Tołkina*, w: *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919-2014*, I. Kossowska (red.), Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2015.

- Howorus-Czajka M., *The Dynamic Process of Remembering In Art – Perception of Victor Tolkin’s Historical Monuments Before and After Transformation of State System in Poland*, w: *Current Issues in European Cultural Studies. Conference Proceedings*, M. Fredricksson (red.), Linköping University Electronic Press, Linköping 2011.
- Howorus-Czajka M., *Uwikłanie sztuki w historię oraz związane z tym problemy interpretacji, poznania oraz wartościowania na przykładzie twórczości Wiktora Tołkina*, „Roczniki Humanistyczne” 2010, t. LVIII, z. 4.
- Howorus-Czajka M., *Wiktor Tolkin – rzeźbiarz. Monografia twórczości*, Neriton, Warszawa 2012.
- Howorus-Czajka M., *Wiktor Tolkin – ślady*, w: *Wiktor Tolkin – ślady: ocalałe nie po to aby żyć. Trzeba dać świadectwo*, M. Howorus-Czajka (red.), kat. wystawy 07.05-30.09.2014, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Wyd. UG, Gdańsk 2014.
- Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, J.S. Wojciechowski (red.), Orońsko 1994.
- Jedlińska E., *Kształty pamięci*, Wyd. UŁ, Łódź 2019.
- Juszkiewicz P., *Przestrzeń i pamięć. Projekt pomnika w Oświęcimiu*, w: *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk (red.), TN KUL, Lublin 2009.
- Kamczycki A., *Muzeum Libeskinda w Berlinie Żydowski kontekst architektury*, Wyd. UAM, Poznań 2015.
- Kitowska-Łysiak M., *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 1999.
- Korczak K., *Pomnik. 80. urodziny Wiktora Tołkina*, „Głos Wyrzeża” 2002, nr 63.
- Kozak J., *Konkurs na międzynarodowy pomnik ofiar obozu w Birkenau*, „Miejsce” 2017, nr 3, <http://miejsce.asp.waw.pl/konkurs-na-miedzynarodowy-pomnik-ofiar-obozu-w-birkenau-2/>
- Kranz T., *Muzea martyrologiczne jako przestrzenie pamięci i edukacji*, w: *Obóz – Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, M. Fabiszak, M. Owsiniński (red.), Kraków 2013.
- Krawiec A., *Rola muzeów Holokaustu i ich audytoriów w kształtowaniu pamięci o Holokauście w kontekście nowych mediów*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2020, nr 2(16).
- Kuczyńska A., *Pamięć poprzez sztukę [słowo wstępne do rozdziału]*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Oficyna, Łódź 2009.
- Lachowski M., *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Wyd. KUL, Lublin 2013.
- Lachowski M., *Wobec pomników zagłady*, „Rzeźba Polska” 2008, R. 13.
- Les lieux de mémoire*, t. 1-3, P. Nora (red.), Éditions Gallimard, Paris 1984-1992.
- Libeskind D., *Between the Lines*, w: *Architecture In Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, P. Noever (red.), Prestel, Munich 1991.
- Lubiak J., *O nowy kształt pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Łódź 2009.
- Olkiewicz J., *Pomniki – przestrzeń architektonicznie zorganizowana*, „Architektura” 1967, nr 10.
- Olszewski A.K., *Pomniki walki i zwycięstwa w Polsce*, w: *Pamięć wojny w sztuce*, J.M. Michałowski (red.), Wrocław 1978.
- Owsiniński M., *(Z)rozumienie historii (Muzeum Stutthof w Sztutowie)*, w: *Obóz – Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, M. Fabiszak, M. Owsiniński (red.), Kraków 2013.
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Oficyna, Łódź 2009.
- Piotrowski P., *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007.
- Posłuszny Ł., *Przestrzenne formy upamiętniania Zagłady*, Kraków 2014.
- Posmysz Z., *Chrystus Oświęcimski*, mps, własność Wiktora Tołkina.
- Rewers E., *Pustka i forma*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Oficyna, Łódź 2009.
- Rosenfeld G.D., *Building After Auschwitz: Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, London 2011.
- Rytel G., *Czas zawarty w przestrzeni. Architektura współczesnych założeń upamiętniających*, „Politeja. Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2015, nr 3(35).
- Sierecki S., *Wybieramy „Gdańszczanina 1968”. Pamięć o przeszłości zakłeta w głazy*, „Wieczór Wyrzeża” 8 VII 1968, nr 159.
- Stec K., *Współczesny zwiedzający miejsca pamięci utworzone na terenach byłych nazistowskich obozów zagłady. Raport z Badań w Państwowym Muzeum na Majdanku w Lublinie* [b.m.r.w.].
- Szpeciński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Tarnowski J., *Pomnik-Droga. Oskara Hansena z zespołem – projekt na Międzynarodowy Konkurs na Pomnik Ofiar Oświęcimia*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Łódź 2009.
- Wąs C., *Praktykowanie teorii. Koncepty wczesnych prac Daniela Libeskinda jako wzorce realnej architektury*, „TECHNE/TEHXN. Pismo Łódzkich Historyków Sztuki” 2014, nr 4.
- Wieczorkiewicz A., *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1996, nr 1-2.
- Wojciechowski J.S., *Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Drogi” w świetle jego teorii Formy Otwartej*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Łódź 2009.
- Young J.E., *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*, G. Dąbkowski (przet.), „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2.
- Young J.E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorial and Meaning*, New Haven-London 1993.
- Ziębińska-Witek A., *Estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych*, w: *Obóz – Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, M. Fabiszak, M. Owsiniński (red.), Kraków 2013.
- Ziębińska-Witek A., *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.

http://ahm.1944.pl/Andrzej%20Wladyslaw_Ankiewicz/5/?q=Ankiewicz+Andrzej
<http://www.muzealnictworocznik.com>
<http://stutthof.org/projekty/MuzeumStutthof.html>
http://www.auschwitz.org/gfx/auschwitz/userfiles/auschwitz/edukacja/zrozumiec_holokaust-ksiazka_pomocnicza.pdf
<https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>

dr hab., prof. ucz. Magdalena Howorus-Czajka

Historyczka sztuki, absolwentka KUL; pracuje w Zakładzie Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą UG; zainteresowania badawcze koncentruje na dwóch zasadniczych kierunkach: przemianach form i funkcji w rzeźbie polskiej XX w. oraz trójmiejskim środowisku artystycznym; autorka książek: *Wiktor Tołkin – rzeźbiarz* (2012), *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku* (2013), *Tropami wielokrotności. Strategie powtórzenia w sztuce polskiej lat 60. i 70. XX wieku* (2019); wraz z dr. Marcinem Owsieńskim i mgr Małgorzatą Jarocką współkuratorka wystawy „Wiktor Tołkin – ślady...” w Muzeum Stutthof w Sztutowie (2014); członek SHS, Instytutu Badań nad Sztuką Świata i Association for Cultural Studies; e-mail: m.howorus-czajka@ug.edu.pl

Word count: 5 763; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 41

Received: 04.2021; **Reviewed:** 05.2021; **Accepted:** 05.2021; **Published:** 06.2021

DOI: 10.5604/01.3001.0015.0031

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Howorus-Czajka M.; MIĘDZY PRZESTRZENIĄ RZECZYWISTĄ A SYMBOLICZNĄ. REPREZENTACJA ŚMIERCI W POMNIKACH MARTYROLOGICZNYCH WIKTORA TOŁKINA. *Muz.*, 2021(62): 143-152

Table of contents 2021: <https://muzealnictworocznik.com/issue/13664>