



LUCYNA SADZIKOWSKA* – KATOWICE
ALEKSANDRA GIEŁDOŃ-PASZEK** – KATOWICE

***KLISZE PAMIĘCI. LABIRYNTY* MARIANA KOŁODZIEJA
W CENTRUM ŚW. MAKSYMILIANA W HARMEŻACH
I ANONIMOWE SZKICE PRZECHOWYWANE W ZASOBACH
MUZEUM GROSS-ROSEN JAKO DOKUMENTY CZASU ZAGŁADY**

**‘MEMORY FILES. LABYRINTHS’ AT THE ST MAXIMILIAN CENTRE
IN HARMEŻE AND ANONYMOUS SKETCHES STORED
IN THE RESOURCES OF THE GROSS-ROSEN MUSEUM
AS DOCUMENTS OF THE HOLOCAUST**

Abstract

On the lower floor of the Church of Our Lady of the Immaculate in Harmęże, which is part of the St Maximilian Centre, an exhibition has been installed entitled ‘Memory Files. Labyrinths’. The exhibition features drawings by Marian Kołodziej, a former Auschwitz prisoner designated as no. 432. The Archives of the Gross-Rosen Museum in Rogoźnica contain a collection of sketches by an anonymous author, most likely a prisoner at the concentration camp, as yet unpublished in their original form with back matter. The authors of this article jointly present the individual drawings by Kołodziej as well as the anonymous drawings which are preserved in the museum’s archives. Their value as testimonials is emphasised and the undeniable artistic value of the illustrations is highlighted. Both ‘Memory Files. Labyrinths’ and the drawings from Gross-Rosen, which Henryk Motowilczuk donated in 2007 to the Archives

* Lucyna Sadzikowska – dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Literaturoznawstwa,
Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach

e-mail: lucyna.sadzikowska@us.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-5509-4513>

** Aleksandra Giełdoń-Paszek – dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Nauk o Sztuce,
Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji, Uniwersytet Śląski w Katowicach

e-mail: aleksandra.gieldon-paszek@us.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-7600-9824>

of the Gross-Rosen Museum (ref. 11022/DP), have documentary value and enrich the study on World War II. Seven compositions – drawn in pairs of two or four sheets of wrapping paper and a single drawing on three sheets – and the exhibition of Kołodziej's drawings served as the sources for the article, which follows the case study method. From the perspective of an art historian and literary scholar, the text is a synthetic presentation of testimony: a composition of drawings created after almost 50 years of silence on the subject of Kołodziej's experiences in the concentration camp and a document of camp life found behind a picture frame almost 60 years after the camp was liberated, seen from an individual perspective. The paper addresses the issue of the analogy of drawing to reality, touches on the essence of each sketch individually and outlines the strategies undertaken by the draughtsman.

Keywords: 'Memory Files. Labyrinths'; Marian Kołodziej; St Maximilian Centre in Harmęże; anonymous sketches; Gross-Rosen Museum in Rogoźnica; artistic activity of camp prisoners

Translated by Marek Robak-Sobolewski

To nie wystawa – nie sztuka, nie obrazy, a słowa zamknięte w rysunku (...). Sztuka jest bezradna wobec tego, co człowiek zgotował człowiekowi... Spojrzenie na Auschwitz poprzez rysunek. Każdy, kto był w Auschwitz i przeżył Auschwitz, pozostał na całe życie z niezbywalnym piętnem rozgrywającego się tam ludzkiego tragizmu. Chciałbym podpowiedzieć widzowi: bądź cierpliwy, cierpliwie przeczytaj wszystko, co jest w tych rysunkach napisane. To są moje do ciebie „narysowane słowa”. Trzeba je czytać¹.

W polskiej historiografii dotyczącej działalności artystycznej więźniów obozów koncentracyjnych wciąż za mało miejsca poświęcono dotychczas zachowanym przejawom talentów malarskich czy plastycznych jako gestów ustanawiających szczególną, trójstronną relację między twórcą, rzeczywistością a odbiorcą². Specyfika lagrów, warunki i zasady panujące w każdym z nich kształtowały nielegalną lub legalną działalność artystyczną uwięzionych, stanowiącą dla nich wielokrotnie – obok głębokiej wiary i chęci przetrwania – solidne mechanizmy obronne przed totalnym zniewoleniem. W świecie przemocy twórczość artystyczna więźniów lagrów stanowiła najpiękniejszy wyraz człowieczej niezgody na wszechogarniające zło. Jak zauważa Anna Pawełczyńska: „Każda norma stanowiąca dorobek kultury była dysfunkcyjna w warunkach obozu koncentracyjnego. Każde z dziesięciu

¹ Cytat to słowa Mariana Kołodzieja, które uczyniono mottem w publikacji: T. Świebocka, *Słowo wstępne*, w: H. Słojewska-Kołodziej, *Twoja droga przez Labirynty Mariana Kołodzieja. Przewodnik*, Gdańsk-Harmęże 2018, s. 4.

² Nie gatunkiem czy formą, ale gestem (podjętym wobec i w następstwie doświadczenia – doświadczenia rzeczywistości w szczególnym momencie historycznym – skierowanym do kogoś, kto stać się może odbiorcą i poręczycielem) jest zaświadczenie umieszczone w kontekście artystycznym czy literackim. Gest ten wynika z potrzeby, konieczności lub z przymusu i może być mimowolny lub świadomy. Zob. G. Hartman, *Ciemność widoma*, „Literatura na Świecie”, 9-10 (2005) s. 265-295.

przykazań wymagało gruntownej reinterpretacji³. Dlatego też więźniowie obozów koncentracyjnych wołali na ratunek sztukę, która sublimuje wojenne doświadczenia.

W obozach koncentracyjnych powstawały różnorodne prace wykonywane w tajemnicy i w ukryciu przed esesmanami, ukazujące prawdę o życiu za drutami kolczastymi. Były to rysunki noszące „piętno ręcznego pisania artysty oraz właściwości okresu, w którym dzieło powstało”⁴, i drobne zarówno świeckie, jak i religijne przedmioty robione na prywatny użytek uwięzionych, np. krzyżyki, różańce, wyhaftowane chusteczki, rzeźbione figurki Dzieciątka, aniołów i zwierzątek. Odzwierciedlały one potrzebę doznań emocjonalnych, duchowych i estetycznych nawet w trudnych warunkach obozowych. W niewoli na zlecenie służb lagrowych powstawały również prace autorstwa więźniów artystów (np. urodzinowe lub świąteczne kartki z wykaligrafowanymi frazami i tytułami kołęd bożonarodzeniowych, jak *Stille Nacht*).

W przypadku Mariana Kołodzieja⁵, więźnia KL Auschwitz o numerze obozowym 432, powrót do przeżyć lagrowych – i tym samym stworzenie wstrząsającej plastycznej historii – nastąpił po prawie pięćdziesięcioletnim milczeniu. Impulsem, by opowiedzieć o sobie i tych, którzy nie ocalili z fabryki śmierci, była choroba – wylew krwi do mózgu i towarzyszący mu paraliż. W celu rehabilitacji zaczął rysować ołówkiem sceny życia obozowego. Ta jednoczesna autoterapia rozpoczęła się w 1993 roku, a zakończyła w maju 2009 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią.

³ A. Pawełczyńska, *Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia*, Warszawa 1973, s. 168.

⁴ T. Csorba, *O rysowaniu*, Warszawa 1980, s. 7.

⁵ Marian Kołodziej urodził się w 1921 roku w Raszkowie, 14 maja 1940 roku został aresztowany przez gestapo w Krakowie i osadzony w więzieniu na Montelupich, a następnie przewieziony do więzienia w Tarnowie. Dnia 14 czerwca 1940 roku przybył pierwszym transportem do KL Auschwitz (otrzymał numer obozowy 432). W lagrze zatrudniony był w różnych komandach: Abbruchkommando, Kiesgrubekommando, Strassenkommando, IIndustriehof – II Bauhof, Waserkommando. Schorowanego przewieziono go do podoboju Blechhammer w Świętochłowicach, gdzie potajemnie kopiował plany fabryk przemysłu zbrojeniowego dla ruchu oporu. Za tę działalność został skazany na karę śmierci – deportowany do KL Auschwitz, został osadzony w bunkrze bloku nr 11. W obozie przetrwał do końca 1944 roku, w trakcie ewakuacji został przeniesiony do Gross-Rosen, a potem do Buchenwaldu. W lutym 1945 roku został wywieziony do Mauthausen. Wyzwolenie nastąpiło 6 maja 1945 roku. Po powrocie do Polski podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na wydziale malarstwa, w pracowni prof. K. Frycza. Studia ukończył w 1950 roku ze specjalizacją scenografia. Wyjechał do Gdańska, gdzie podjął pracę w Teatrze Wybrzeże w charakterze scenografa. Był twórcą ołtarzy papieskich na Zaspie w Gdańsku w 1987 roku i w Sopocie w 1999 roku. W 1997 roku został Honorowym Obywatel Miasta Gdańska. W 1992 roku dostał wylewu krwi do mózgu i został częściowo sparaliżowany. Dnia 6 lutego 2006 roku został uhonorowany Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. Zmarł 13 października 2009 roku, w wieku 88 lat, w szpitalu w Gdańsku. W dniu 23 października 2009 roku został pochowany w podziemiach kościoła franciszkańskiego w Harmężach.

Krakowska prowincja franciszkanów św. Antoniego z Padwy i bł. Jakuba Strzebię, wyrażając uznanie i szacunek dla Mariana Kołodzieja, przyjęła go w 1998 roku do kręgu honorowych braci i przyjaciół swojej franciszkańskiej wspólnoty. W 2003 roku został uhonorowany statuetką św. Franciszka z Asyżu.

M. Kołodziej stworzył ponad 260 kompozycji rysunkowych różnej wielkości, używając do wyrażenia przerażającej, choć niezwyklej opowieści najprostszych środków plastycznych. Posługując się w narracji symbolem, sugestywnie przedstawił dwa ścierające się ze sobą światy: dobra – w postaciach ludzkich (np. więzień zwisa na drutach, pobity kijami jak św. Sebastian strzałami; św. Franciszek jako symbol dobra trzyma w objęciach osuwającego się o. Maksymiliana) i zła – w bestiach (okrągłokszałtna i niszcząca ludzi chimera, wszetecznicza – wesz obozowa urasta do rozmiarów Piątego jeźdźca Apokalipsy wiozącego śmierć; w dzwon uderza potwór – oberkapo o potrójnym obliczu jak Światowid). Czas wojny i łagrów pokazał w biało-czarnych kolorach (nie licząc szarości). Dzień wyzwolenia z obozu, marzenia i wspomnienia przedstawił w pełnej gamie kolorów (np. dokumentując czas i miejsce odzyskania wolności – maj 1945 roku w Mauthausen-Ebensee – użył znalezionych szkolnych farbek i z powodu braku pędzla sporządzoną z nich zapalką utrwalił bajkowy, alpejski pejzaż). Warto w tym miejscu nieco uwagi poświęcić symbolice zastosowanych kolorów. Uznaje się powszechnie, że symboliczna wartość kolorów jest rodzajem informacji, nośnikiem treści i wyrazem indywidualnej ekspresji. W świetle teorii asocjacji symboliczne znaczenie koloru może jednak powstawać niekoniecznie jako zamierzony zabieg artysty, ale jako wynik kojarzenia dwóch niezależnych od siebie jakości odbieranych przez różne zmysły. W efekcie powstaje spójny przekaz⁶. Niezależnie od przyjętej teorii⁷ wyjaśniającej użycie określonych barw w obrazach M. Kołodzieja, ich znaczenie utrwalone w kulturze sprowadza się do kojarzenia z szarą barwą ubóstwa, nędzy, pasywności; z czarną barwą – śmierci, rozpacz, żaloby, rezygnacji, zła⁸. Te właśnie barwy dominują w obozowych pracach artysty. Znaczenie pełnej gamy kolorów w obrazach przedstawiających wyzwolenie nie wymaga komentarza.

Rysunki M. Kołodzieja są specyficzną rozmową z Memlingiem i jego obrazowaniem filozofii Sądu Ostatecznego – z potępionymi i zbawionymi. To podważanie jego wiary w sprawiedliwy osąd życia.

W dniu 14 sierpnia 1998 roku w Centrum św. Maksymiliana w Harmęczach⁹ nastąpiło otwarcie stałej wystawy *Klisze pamięci. Labirynty*¹⁰, która z iście scenograficzną precyzją przemyślanego dogłębnie, makabrycznego spektaklu stworzonego przez hitleryzm składa się z niezliczonych rysunków i obrazów, montowanych w ciągi kartonów, łączących się w wielkie plansze, w przestrzenną, labiryntową

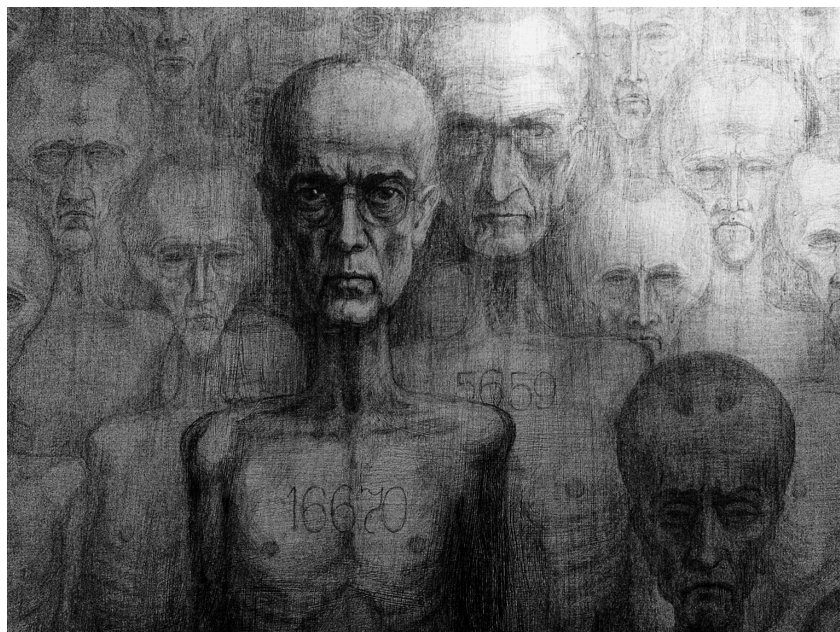
⁶ Zob. S. Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 2021, s. 81.

⁷ Problemem postrzegania i stosowania barw zajmowało się wielu malarzy (np. E. Delacroix, Ph. O. Runge), fizyków (H. von Helmholtz, I. Newton), a nawet filozofów (L. Wittgenstein – teoria ekskluzji).

⁸ Zob. Popek, *Barwy i psychika*, s. 78.

⁹ Centrum św. Maksymiliana w Harmęczach, które rozpoczęto tworzyć w 1989 roku, składa się z trzech obiektów: kościoła Matki Bożej Niepokalanej, franciszkańskiego klasztoru Niepokalanego Poczęcia NMP z domem rekolekcyjnym oraz domu rekolekcyjno-edukacyjnego imienia św. Maksymiliana prowadzonego przez Misjonarki Niepokalanej Ojca Kolbego. Centrum św. Maksymiliana w Harmęczach, <https://harmeze.franciszkanie.pl/> (dostęp: 22.04.2021).

¹⁰ „*Klisze pamięci. Labirynty*” Mariana Kołodzieja, <https://wystawa.powiat.oswiecim.pl/> (dostęp: 10.04.2021).



Il. 1. Ojciec Maksymilian M. Kolbe na tle sylwetek współwięźniów.
Copyright © Centrum św. Maksymiliana w Harmężach



Il. 2. Więzień Marian Kołodziej – numer obozowy 432.
Copyright © Centrum św. Maksymiliana w Harmężach

ekspozycję¹¹. Śledząc losy obozowe autora i wszystkich tych, którzy przez obozowe piekło przechodzili, stykamy się z wizualizacjami przedstawiającymi przemyślane i z diabelską precyzją skonstruowane urządzenia śmierci (M. Kołodziej kreśli ruszt krematoryjny, słupek jako jedną z najstraszniejszych tortur, podejmując próbę nawiązania do Chrystusa cierpiącego w koronie cierniowej – na tym obrazie Chrystus zdejmuje ze słupka męczeńskiego więźnia nr 432).

Instalacja wystawy w dolnej kondygnacji kościoła Matki Bożej Niepokalanej w Harmężach miała dla twórcy niebagatelne znaczenie, gdyż – jak stwierdził w jednym z wywiadów – „Z Ojcem Kolbe stałem na jednym apelu”¹². Święty Maksymilian – numer obozowy 16670, obok Mariana Kołodzieja – numer obozowy 432, stał się drugim bohaterem ekspozycji. Autor *Klische pamięci* nigdy nie ukrywał, że gest bezinteresownej miłości św. Maksymiliana wobec nieznanego mu męża i ojca rodziny podczas apelu w lipcu 1941 roku zrobił na nim tak wielkie wrażenie, że zaczął w o. Kolbem doszukiwać się drugiego Chrystusa.



Il. 3. Symboliczny gest łamania się opłatkiem.
Copyright © Centrum św. Maksymiliana w Harmężach

¹¹ Monumentalną wystawę *Klische pamięci. Labirynty* przybliży Sebastian Świadek, który w hołdzie M. Kołodziejowi podjął próbę omówienia jego dramatycznych przeżyć obozowych, a także zaprezentowania przesłania, że ludzkość nie wyciągnęła z historii żadnych wniosków. S. Świadek, *Klische pamięci numeru 432. Mariana Kołodzieja zapis gehenny obozowej*, Kraków 2011.

¹² Słojewska-Kołodziej, *Twoja droga przez labirynty Mariana Kołodzieja*, s. 42.

O ekspozycji, która przedstawia, do czego doprowadzić może odrzucenie Dekalogu i wartości chrześcijańskich w życiu, ks. prof. Józef Tischner napisał: „Przede wszystkim wydaje się, że każda przemiana tych obrazów w słowa jest jakimś uszczerbkiem dla nich. Obrazy są tak pełne wymowy, że każda próba ich uzupełniania komentarzem słownym jest próbą beznadziejną. One tego komentarza nie tylko nie potrzebują, ale w jakimś sensie go unieważniają. Oczywiście, można na ich tle rozwijać całą filozofię Oświećcienia, ale i tak liczba wypowiedzianych słów nie przejdzie w jakość tych obrazów. Te obrazy są po prostu swoją jakością. Wydaje mi się, że są przede wszystkim obrazami o Człowieku. I powiedziałbym: Człowieku znajdującym się w stanie rozkładu duchowego. Nie tylko fizycznego. Są to obrazy o śmierci, która straciła wszelki sens”¹³.

Fundamentalna w kontekście zacytowanego fragmentu opinii ks. prof. J. Tischnera o obrazach M. Kołodzieja i niniejszego tekstu wydaje się konstatacja, że celem artystów¹⁴ nie jest prezentacja tylko i wyłącznie okrucieństwa. Twórcy nie próbują niczego widzowi przedstawić, a jedynie pewne stany i sprawy przepracowują, sięgając do afektywnego potencjału treści nieświadomych. Podobnie rzecz ma się w przypadku artystycznych świadectw więźniów obozów koncentracyjnych, tych stworzonych w obozie i poza nim, z dużego dystansu czasowego.

Trzeba zaznaczyć, że pierwszym objawem ich wewnętrznej konieczności wyrażania siebie i swych uczuć były rysunki na blankietach pocztowych, kartkach i formularzach¹⁵ oficjalnych listów¹⁶ słanych z obozów koncentracyjnych. Cenzura obozowa czasami dopuszczała, by więźniowie przyozdabiali rysunkami oficjalną korespondencję¹⁷. Warto odnotować, że treść szkiców była różnorodna –

¹³ Słojewska-Kołodziej, *Twoja droga przez labirynty Mariana Kołodzieja*, s. 45.

¹⁴ Zob. A. Kisiel, *Przelamując spojrzenie Orfeusza. Praca (anty)archiwalna Brachy L. Ettinger*, „Er(r)go”, 41 (2020) nr 2, s. 97-110.

¹⁵ „Listy wysyłane z obozu poddawane były cenzurze przez referat Postzensurstelle, w którym pracowali funkcjonariusze SS. Przepisy obozowe nakazywały pisanie listów w języku niemieckim na specjalnym formularzu listowym. Na jednej stronie formatu A4 więzień mógł zapisać dwie kolumny po piętnaście linijek. Bez względu na aktualny stan zdrowia obowiązkowo zamieszczony musiał być zwrot: «jestem zdrow i czuję się dobrze». Gdy więzień próbował przekazać jakąś niewłaściwą czy niedozwoloną informację, cenzura SS wykreślała ją. Często też wcale nie wysyłało listu, a jego autor był oczywiście dodatkowo karany”. J. Klistała, *Żołnierze rybnickiego ZWZ/AK, POP, PTOP w obozach koncentracyjnych: Auschwitz-Birkenau, Mauthausen, Gusen, Dachau, Ravensbrück, Buchenwald, Majdanek, Oranienburg, Sachsenhausen, Flossenbürg... i innych*, Białsko-Biała 2008, s. 127-128.

¹⁶ M. Kołodziej przedstawił w swoich rysunkach scenę pisania listów do domu, pozwalając, by trochę koloru przeciekło do tego obrazu. Wydaje się, jakby adresaci listów ciągle tkwili w pamięci uwięzionych. Każdy więzień pragnie w momencie pisania listu odseparować się od innych, chce być sam skupiony na słowach przesyłanych najbliższemu.

¹⁷ Na stronie internetowej Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy zaprezentowano bożonarodzeniowe listy obozowe, w których znajdują się rysunki. „Tolerowanym przez władze obozowe odstępstwem od regulaminu prowadzenia korespondencji było ozdabianie listów rysunkami. Rysunki te wyrażały często tęsknotę za wolnością i rodziną i pozwalały przetrwać. Przedstawiały m.in. zapamiętane widoki, kwiaty, postacie z bajek i motywy świąteczne. (...) Materiały do ich wykonania, czyli kredki, farby, ołówki dostarczane były nielegalnie z komanda budowlanego «Baubüro». Twórczością tą zainteresowani byli również SS-mani. Szczególnym powodzeniem

począwszy od motywów kwiatowych¹⁸ przez wizerunki rycerzy w zbrojach¹⁹ aż po motywy świąteczne (wizerunki aniołków, dźwigających w rękach serduszek oraz napis *Gloria in Excelsis Deo*, unoszących się nad bożonarodzeniową choinką). Należy te obrazki uznać za niebagatelne źródło poznania prawdy o tamtych czasach²⁰, pamiętając, jak „ważne jest docieranie do oryginalnych materialnych korelatów praktyk piśmiennych”²¹. Sztuka obozowa ze względu na olbrzymią wartość historyczną i emocjonalną jest niezwykle cenna, stanowi uniwersalny przekaz zrozumiały dla każdego odbiorcy.

Prace artystyczne zrodzone w warunkach skrajnego zagrożenia są niezwykle cennym, poruszającym dokumentem czasu i historii. Równocześnie można w nich odnaleźć trudne do odtworzenia współcześnie uczucia i emocje, które towarzyszyły „artystom w pasiakach” każdego dnia.

Interesującymi didaskaliami do obrazów M. Kołodzieja stać się mogą przedstawione dalej materiały źródłowe²² pochodzące z Archiwum Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy (zapisane pod sygn. 11022/DP) i uzupełniające je kopie 20 szkiców, przekazanych przez Węgierskie Muzeum Narodowe w Budapeszcie, narysowanych przez dr. Imrego Holló²³, więźnia obozu Riese Dörnhau²⁴ w Górach Sowich.

wśród nich cieszyły się obrazy – olej i akwarele, wizytówki, zaproszenia urodzinowe itp.”. *Bożonarodzeniowe listy obozowe*, <https://www.gross-rosen.eu/bozonarodzeniowe-listy-obozowe/> (dostęp: 15.12.2017). Zob. L. Sadzikowska, *Listy z lagrów i więzień 1939-1945. Wybrane zagadnienia*, Katowice 2019, s. 87.

¹⁸ Franciszek Ogon (urodzony 10 września 1907 roku w Rybniku; numer obozowy w Auschwitzu to 107466; zmarł 17 czerwca 1945 roku w Gusen z powodu skrajnego wycieńczenia organizmu) oficjalnie pisał listy w języku niemieckim i jeden – ostatni – po polsku. Na formularzu listu do żony Marii, datowanego na 30 lipca 1944 roku, w górnym lewym rogu namalował bukiet kwiatów. W ten sposób wyraził pamięć o jej imieninach. Zob. Sadzikowska, *Listy z lagrów*, s. 258. Kolorowe obrazki przedstawiające bukiet kwiatów powstawały również na blankietach listów obozowych słanych z KL Gross-Rosen. Por. np. przechowywane w Archiwum Muzeum Gross-Rosen listy o sygn. 1609/DP-L, 1636/DP-L, 2153/DP-L.

¹⁹ Zob. S. Kłodziński, *Merytoryczne i psychologiczne znaczenie oświęcimskich listów obozowych*, „Przegląd Lekarski”, 47 (1990) nr 1, s. 35.

²⁰ Zob. J. Jaworska, *Nie wszystkim umrę. Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939-1945*, Warszawa 1975.

²¹ P. Rodak, *Rzeczy pisane, rzeczy napisane. O materialności praktyk piśmiennych*, w: *Literatura i „faktury” historii XX (i XXI) wieku*, red. A. Molisak, J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2014, s. 45.

²² Materiał zebrany został w ramach realizacji grantu Miniatura 2, przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki na projekt „Rola czytelnictwa w wybranych obozach koncentracyjnych – zebranie materiałów źródłowych”, nr rej. 2018/02/XHS2/01015. Kwerendę przeprowadzono w drugiej połowie 2019 roku. Za życzliwą pomoc słowa podziękowania należą się Leokadii Lewandowskiej i Anecie Małek z Działu Gromadzenia Zbiorów Muzeum Gross-Rosen.

²³ Imre Holló – jeden z węgierskich więźniów AL Riese Dörnhau, filii obozu koncentracyjnego Gross-Rosen. W rejon Gór Sowich został przywieziony bezpośrednio z KL Auschwitz, prawdopodobnie 6 czerwca 1944 roku. Obóz, w którym został osadzony, znajdował się w zabudowaniach fabryki dywanów w niewielkiej wiosce Dörnhau, dziś znanej lepiej jako Kolce k. Głuszycy. Na terenie dawnego zakładu Imre znalazł kawałki tektury, na których zaczął szkicować rysunki przedstawiające obozowe życie: prace więźniów, poranne apele, wydawanie posiłków. Nie unikał również

Dokumenty nr 1-3 zostały opublikowane wcześniej w oryginalnej formie, bez aparatu naukowego, na łamach lokalnej gazety²⁵ oraz w „Odkrywcy”²⁶. Warto podejmować działania, by materiały znalezione i przekazane Archiwum Muzeum Gross-Rosen przez Henryka Motowilczuka, malarza amatora zamieszkałego w Walimiu, trafiły do szerokiego kręgu odbiorców, by przypominały i przestrzegały przed totalitaryzmami. Autorki niniejszego opracowania analizowane szkice rozumieją, zgodnie z lekcją Rolanda Barthes’a²⁷, jako obraz (*image*) – przedstawienie, rysunek na papierze oraz jako reprezentację (wskrzeszenie) ikonograficznych tropów i kontekstów historycznych.

Rysunki anonimowego autora, odnalezione²⁸ po ponad sześćdziesięciu latach od wyzwolenia obozu KL Gross-Rosen, odzwierciedlają organizację samego procesu mordowania – przebiegał on w izolacji, z dala od oczu świadków. Chodziło o to, by zbrodnia pozostała w tajemnicy, ale także o dehumanizację ofiar.

Zastanawiać może, dlaczego w analizowanym przypadku autor, najprawdopodobniej więzień, dysponując kartkami papieru, wybrał technikę rysowania jako sposób wyrażenia doświadczeń obozowych. Psycholodzy stwierdzają, że tworzenie rysunku stanowi łatwiejszy sposób komunikacji z innymi niż werbalne wyznaczenie osobistych uczuć, szczególnie, jeśli wywołują one lęk. Wskazują również, że „zawodność ludzkiej pamięci nie dotyczy rysunku”²⁹. Ekspozycja prac M. Kołodzieja wydaje się potwierdzać ustalenia psychologów.

scen drastycznych, takich jak np. znęcanie się obozowych strażników nad więźniami, wychudzone „żywe szkielety” czy egzekucje. Swoje prace wykonywał po kryjomu, w trakcie przerw na posiłek, nierazko z pomocą współwięźniów. A. Szałkowski, *Grafiki Imre Hollo dokumentujące zagładę, w Sztolniach Walimskich*, <https://www.archiwum-historii-mowionej.pl/grafiki-imre-hollo-dokumentujace-zaglade-w-sztolniach-walimskich/> (dostęp: 13.11.2020).

²⁴ „Wśród licznych podobozów szczególnie charakter miał ich kompleks zlokalizowany w rejonie Gór Sowich, gdzie podjęto zakrojone na szeroką skalę prace nad budową zespołu kwater dla Hitlera oraz naczelnych władz cywilnych i wojskowych Trzeciej Rzeszy. Do prac tych skierowano kilkanaście tysięcy więźniów żydowskich, których rozmieszczono w co najmniej 12 obozach, określanych wspólną nazwą Arbeitslager Riese, a kierowanych przez hauptsturmführera SS Alberta Lütkemeyera. Pracowali oni w szczególnie trudnych warunkach przy drażeniu sztolni, rozładunku materiałów budowlanych, budowie niezbędnej infrastruktury. (...) Na grupę obozów tworzących AL Riese składały się: AL Dörnhau w Kolcach, Erlenbusch w Olszynie, Falkenberg w Sokolcu, Fürstenstein w Książcu, Kaltwasser w Zimnej, Lärche, Märzachtal i Säufferwasser w rejonie Głuszycy, Schotterwerk w Głuszycy Górnej, Tannhausen w Jedlinie, gdzie też urządzono centralny rewir kompleksu, AL Wolfsberg na górze Włodarz oraz Wüstegiersdorf w Głuszycy”. A. Konieczny, *KL Gross-Rosen hitlerowski obóz koncentracyjny na Dolnym Śląsku 1940-1945*, Wałbrzych 2012, s. 33.

²⁵ A. Szałkowski, *Tragedia na kartkach papieru*, „Panorama Wałbrzyska” z 7 sierpnia 2007, s. 1, 3, <https://walbrzych.naszemiasto.pl/tragedia-na-kartkach-papieru/ar/c1-6709165> (dostęp: 1.12.2020).

²⁶ P. Maszkowski, *Szkice zagłady*, „Odkrywca”, 5 (2007) s. 9-12.

²⁷ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki”, 75 (1985) z. 3, s. 289.

²⁸ W 2007 r. Henryk Motowilczuk, który kilka lat wcześniej kupił od mieszkańców pobliskich miasteczek stare ramy obrazów, odświeżając ramkę, w którą oprawiony był zniszczony obrazek przedstawiający bukiet kwiatów, natrafił na trzy złożone połówki kartki papieru. Zob. A. Szałkowski, *Tragedia na kartkach papieru*.

²⁹ G.D. Oster, P. Gould, *Rysunek w psychoterapii*, Gdańsk 2000, s. 23.

Nie ulega wątpliwości, że technika pisania, wymagająca bezwzględnej sprawności i pewności w układaniu znaków-liter, które mają oznaczać ten, a nie inny desygnat, symbol, oddawać konkretne znaczenie, nie była immamentną oraz – by tak rzec – pierwotną i wrodzoną formą wyrazu autora rysunków. Twórca analizowanych szkiców wybrał technikę rysowania, która wymaga ostrożnego wyszukania i pełnego skupienia ułożenia kształtu, by przedstawić na płaszczyźnie papieru oglądaną lub zapamiętaną rzeczywistość. Być może podświadomie więźniów łagru komunikuje odbiorcy poprzez swe rysunki, że słowa nie mają aż takiej jak kreska możliwości ekspresji, są za mało pojemne znaczeniowo, by wyrazić czy wyartykułować prawdę, którą się potrzebuje przedstawić, unaocznic. W takim rozumieniu słowa są bezużyteczne, ponieważ żadne nie są w stanie oddać dramatu przeżywanego w obozie. Pisanie postrzegać można jako akt, który od początku powinien być precyzyjny, wyraźny, ale przez to ograniczony przez treść tekstu. Rysunek rozwijany jest stopniowo, rzadko skończony, pozostawia elastyczność interpretacji i pole do odczytywania linii, kreski. Jest też czymś bardzo indywidualnym, niepowtarzalnym; w geście poruszającej się podczas rysowania ręki zatrzymany w kresce i punkcie zostaje wzór, zarys, akt-sygnatura istnienia autora. Słowo, choć znaczeniowo pojemniejsze, staje się narzędziem ekspresji powszechnym, a przez to mniej własnym i intymnym. Autor analizowanych szkiców, jako świadek³⁰ przekraczający stan oscylacji między „niemożnością” a „nakazem” opowiadania³¹, stworzył przekaz o doświadczeniu łagrowym, posługując się pamięcią i środkami wyrazu niesionymi przez odczuwane afekty. Oddaną w rysunkach scenę zbrodni potwierdza bogaty materiał zawarty w przesłuchaniach procesowych, zeznaniach Anieli Ptak³² lub studiach znawców tematu³³. Trzeba bowiem pamiętać, że „(...) świadkiem może stać się nie tylko przeżywca, ale również obserwator wydarzenia, który otarł się o przemoc, w jakiś sposób uczestniczył w wydarzeniu, choćby przez samą obecność, także ktoś, kto nie był obecny, ale ma wiedzę o wydarzeniu, odczuwa jego wpływ i potrzebę przekazania tych wrażeń”³⁴.

Odnalezione rysunki, sporządzone na trzech fragmentach kartek, o niewątpliwie dużej wartości dokumentalnej, z pozoru wydają się nie reprezentować wysokiego poziomu artystycznego. Jest to jednak pierwsze, dość mylące rozpoznanie. Prace te

³⁰ Świadek rozumiany jako ktoś, kto świadczy „w tej mierze, w jakiej jego świadectwo zakłada zawsze coś (fakt, rzecz albo słowo) wobec niego uprzednie”. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek. Homo sacer III*, Warszawa 2008, s. 151.

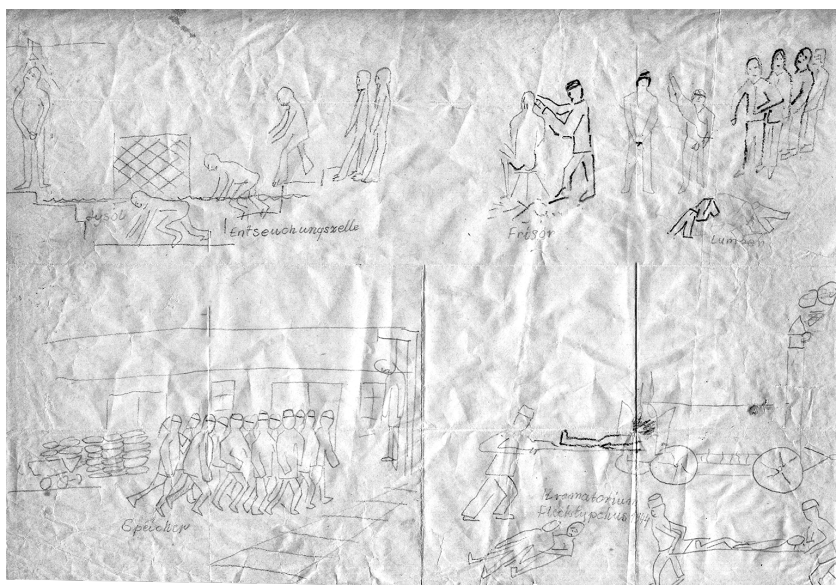
³¹ Zob. D. Laub, *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, „Teksty Drugie”, 5 (2007) s. 120-123.

³² Aniela Ptak podczas wojny mieszkała i pracowała jako robotnica przymusowa w fabryce lnarskiej na terenie Walimia. Jak zeznała, była świadkiem wielu zbrodni popełnianych przez hitlerowców na więźniach pracujących w tej samej fabryce lub przy drażeniu sztolni. Zeznania Anieli Ptak z tamtego okresu są zarchiwizowane w Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy.

³³ Zob. M. Mołdawa, *Gross-Rosen – obóz koncentracyjny na Śląsku*, Warszawa 1979; D. Sula, *Życie kulturalne i religijne więźniów w KL Gross-Rosen*, Wałbrzych 2007; P. Kruszyński, *Podziemia w Górach Sowich i Zamku Książ*, Wałbrzych 2004; R. Owczarek, *U bram „Riese”*, Kraków 2013.

³⁴ A. Dauksza, *Ustanawianie świadka*, w: *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Warszawa 2019, s. 172.

zakwalifikować można do kategorii szkiców, nie zaś skończonych dzieł, ale o tym zdecydowała najpewniej ich tematyka. Jeśli zostały wykonane w obozie, ujawnienie ich wiązało się ze straszliwymi konsekwencjami³⁵. Pośpiech i szkicowość były więc koniecznością. Najczęściej spotykaną grupą malarskich prac obozowych – oprócz tych oficjalnie wykonywanych przez więźniów, nierzadko profesjonalnych artystów, na zlecenie władz – były portrety współwięźniów³⁶. Najbardziej zakazaną tematyką, za której poruszanie groziły największe represje, były sceny rodzajowe przedstawiające życie w obozie. Prace wykonywane były potajemnie, za pomocą zdobywanych materiałów, i skrzętnie ukrywane. Są to najbardziej prawdopodobne okoliczności powstania omawianych tu szkiców.

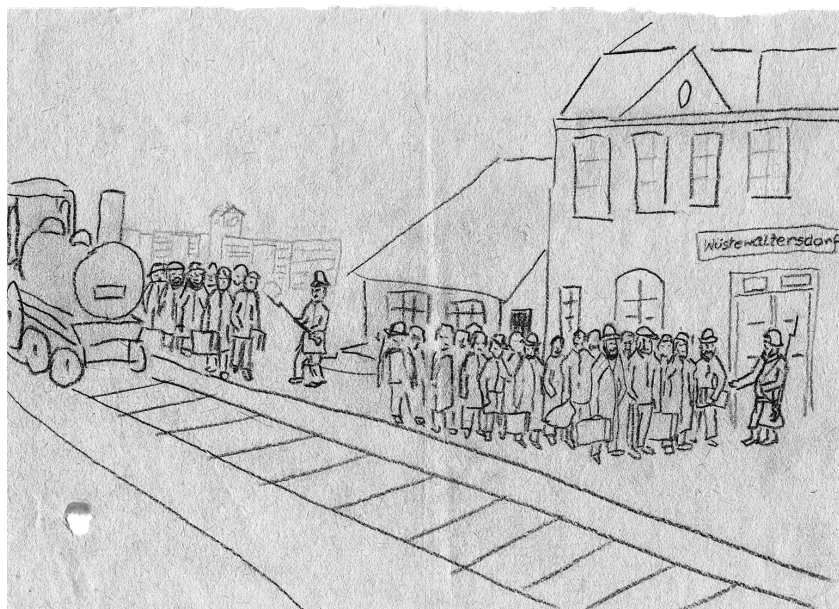


Il. 4. Sceny z życia obozowego (łaźnia, dezynfencja, strzyżenie, przebieranie, wymarsz więźniów do pracy, krematorium). Ze zbiorów Archiwum Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy, sygn. 11022/DP

³⁵ Dodać należy, że: „Cały tryb życia w obozie był nastawiony metodycznie na znęcanie się i złamanie więźnia fizycznie i psychicznie”. Z. Łukaszewicz, *Gross-Rosen*, „Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce”, 8 (1956) s. 80-91.

³⁶ Zob. *Sztuka w Auschwitz. Charakterystyka zbiorów artystycznych*, http://lekcja.auschwitz.org/pl_18_sztuka/ (dostęp: 5.12.2020). Jednym z pierwszych narysowanych portretów znajdujących się w zbiorach Muzeum Gross-Rosen jest autoportret więźnia Franciszka Jaźwieckiego (numer obozowy 9212). Trafił on do KL Gross-Rosen 13 marca 1943 roku, w tym samym roku przeniesiono go do KL Sachsenhausen. W ocalałym przez niego szkicowniku znajdują się portrety więźniów KL Auschwitz, Sachsenhausen i tylko jeden wspomniany autoportret wykonany w KL Gross-Rosen. Zob. Sula, *Życie kulturalne i religijne więźniów*, s. 29. Interesujący jest fakt, że jedynym zachowanym portretem kobiecym – więźniarki – jest rysunek (4 x 4,5 cm) przedstawiający węgierską Żydówkę, która przeżywała w podobozie Zittau. Zob. Archiwum Muzeum Gross-Rosen, sygn. 825/F.

Rysunki wykonano na skrawkach papieru pakunkowego (jedno podobrazie jest dość mocno pomięte, inne porwane), co jest wyraźną wskazówką, że był to materiał zdobyczny. Sporządzone są ołówkiem i czarną kredką (miejscami ołówek poprawiany jest kredką, tak jakby autor dysponował jednym i drugim narzędziem), w pośpiechu, bardziej stanowiąc szkic koncepcyjny niż gotowe dzieło. Wynikało to zapewne z konieczności szybkiego, rysunkowego zanotowania zapamiętanej sytuacji. W sumie wykonano siedem kompozycji sytuacyjnych, rozmieszczonych po dwie, cztery i jedna na trzech kartkach papieru pakunkowego. Umieszczenie kilku scen na jednym skrawku papieru sugeruje, że autor nie dysponował jego większą ilością. Sekwencyjność utrwalonych w szkicach scen pozwala domniemywać, że twórca chciał ukazać następstwo obozowych zdarzeń, których tragicznym finałem było krematorium. Niektóre z nich są opisane w języku niemieckim. Odnosi się wrażenie, że zamiarem autora było skrótowe nie tyle opowiadanie o tym, jak wygląda życie w obozie, ile jak ono przebiega i jak się nieuchronnie kończy. Nie ma tu miejsca na indywidualną ekspresję, z jaką zazwyczaj spotykamy się w skończonym dziele, takim jak np. obrazy M. Kołodzieja.



Il. 5. Wyładunek więźniów przybyłych do obozu. Ze zbiorów Archiwum Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy, sygn. 11022/DP

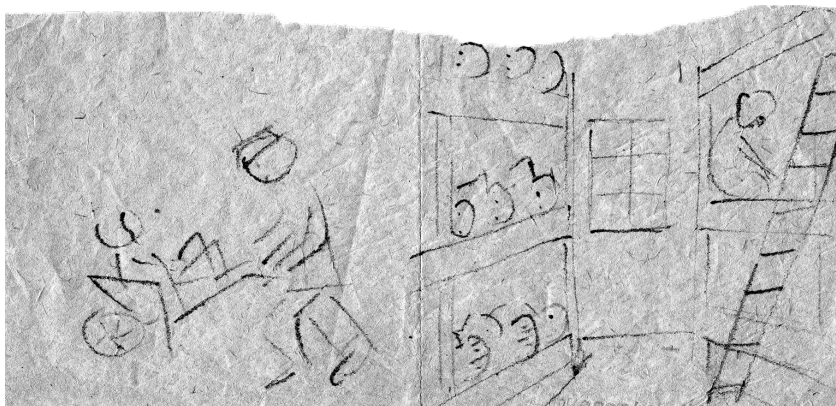
Po wnikliwym przeanalizowaniu układów kompozycyjnych wszystkich rysunków pojawia się konkluzja, że mimo charakteru skrótovej notatki są one przemyślane. Oddają w skondensowany sposób najistotniejsze elementy rozgrywających się zdarzeń i przez to dobrze je charakteryzują. Wszystkie epizody są bardzo nośne pod względem narracyjnym, ale nie mniej wartościowe pod względem rysunkowym, choć na pierwszy rzut oka na takie nie wyglądają. Cechują je dość dobrze

wykonane skróty perspektywiczne, umiejętność oddawania istoty przedstawianych przedmiotów i miejsc (lokomotywa, zabudowa dworca, cela więźniów). Trafnie scharakteryzowano także ruch postaci. Jest on dynamiczny, gdy więźniowie wykonują jakieś czynności (dezynfekcja, wyjście do pracy). Z kolei statyka zwraca uwagę w przedstawieniach stłoczonych ludzi, czekających na transport przed dworcem Wüstewaltersdorfie (Walimiu), i pilnujących ich SS-manów. Mimo szkicowego charakteru całości anonimowy autor oddaje cechy fizjonomiczne postaci. Mamy tu mężczyzn o zróżnicowanym wzroście, niektórych z zarostem, o cechach wyraźnie semickich³⁷, w kapeluszach i czapkach, sądząc po stroju – reprezentujących różny status materialny, a zapewne (o czym wiemy) i różne obywatelstwo. Ta dbałość o szczegół przy jednoczesnej skrótowości przekazu była najprawdopodobniej podyktowana chęcią oddania prawdy sytuacyjnej, pokazania sceny, która zapewne zapadła głęboko w pamięć autora. Tłem kompozycji jest bardzo dobrze rozrysowana architektura dworca w Wüstewaltersdorfie. Jeśli porównamy przedstawienie tego budynku z obozowego rysunku z jego widokiem na starych fotografiach, to uderzy nas wierność szczegółów³⁸. Dworzec ma charakterystyczny mansardowy dach ze szczytem, a także sztyl z napisem „Wüstewaltersdorf” nad wejściem. Zgadza się liczba okien, proporcje przybudówki względem głównego gmachu i wiele innych elementów budowli. Ta niezwykła wierność szczegółów nasuwa przypuszczenie, że rysunek został wykonany na miejscu. Nie byłoby to raczej możliwe w przypadku, gdyby autor był jednym z oczekujących na transport. Czy zatem miał niezwykłą pamięć do szczegółów, czy może wykonał szkic już w okresie poobozowym, dodając do wiernie odtworzonej topografii, zapamiętany obraz z oczekującymi na transport ludźmi? A może widział transport z dworcem w tle codziennie, więc z łatwością mógł go odtworzyć? Podobne pytania można zadać odnośnie do świetnie przedstawionej lokomotywy. Ukazany tu znakomity schemat tego środka transportu uwzględnia wszystkie najistotniejsze cechy budowy maszyny i oddany jest prawidłowo w skrócie perspektywicznym.

Rysunek przedstawiający transport, sporządzony na osobnym podobrazu, jest niewątpliwie najlepszy pod względem artystycznym, ale i najbardziej zastanawiający. Pojawia się w jego kontekście pytanie: kim był autor? Czy pracował w pobliżu jako więzień i czy rzeczywiście był amatorem? Kreska, którą się posłużył, jest pewna. Linie proste pociągnięte są bez zarzutu, w przeciwieństwie do prac amatorskich. Świadomość rysowania perspektywicznego dodatkowo świadczy o dużych kompetencjach rysunkowych twórcy. Zwraca uwagę także umiejętność syntetycznego oddania istotnych treści, talent narracyjny. Szkicowy charakter tych prac może wynikać z okoliczności ich powstania – działania w ukryciu, pod presją, lecz wspomniana trafna szkicowość rysunków zdradza rękę osoby utalentowanej, choć trudno orzec, czy profesjonalnie zajmującej się sztuką.

³⁷ Zob. A. Kobilec, *Więźniowie Żydzi w KL Gross-Rosen i jego obozach filialnych*, w: *Narody Europy w KL Gross-Rosen*, red. A. Konieczny, Wałbrzych 1995, s. 34-35.

³⁸ Na stronie internetowej Polish Poland (<http://polishpoland.com/tag/wustewaltersdorf/>), dostęp: 5.12.2020) zamieszczona jest pocztówka z widokiem dworca, który wygląda dokładnie tak jak ten przedstawiony na obozowym szkicu.



Il. 6. Wnętrze baraku. Ze zbiorów Archiwum Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy, sygn. 11022/DP

W tym miejscu warto powrócić do *Klisz pamięci*, gdyż interesującym wspólnym mianownikiem, elementem wspólnym prac M. Kołodzieja i anonimowego twórcy staje się transport, a szczególnie pociąg, środek transportu, który przywoził więźniów do łagrów. Oglądając wystawę *Klische pamięci. Labirynty* M. Kołodzieja, zwiedzający muszą najpierw przejść przez stylizowany półmroczny, bydłęcy wagon, aby w ten sposób przenieść się w atmosferę lat wojennych i zrozumieć ten mroczny czas w historii ludzkości.

Realizm dworca w Wüstewaltersdorfie i lokomotywy oddany w rysunkach anonimowego więźnia, potwierdzający głębokie emocje uczestnika transportu, skłania do postawienia kolejnego pytania. Gdzie i kiedy powstały rysunki, zważywszy na ich niecodzienny sposób przechowywania? Wiele wskazuje na to, że dwa z nich powstały w obozie³⁹, za czym przemawia notatkowy typ narracji i przypadkowe podobrazie. Pewną wątpliwość może budzić nieco inny w charakterze, sporządzony na oddzielnej kartce i dobrze zakomponowany rysunek przedstawiający transport. Jego niezwykła szczegółowość i fakt, że w całości wykonany jest kredką, mogą rodzić pytanie o to, czy nie został wykonany w okresie poobozowym. Na stronie internetowej Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau czytamy:

Osobną grupę tworzą prace powojenne. Artyści, którzy przeżyli obóz, starali się oddać na płótnie lub kartce papieru ogrom tragedii i przerażającą rzeczywistość obozowego życia. Wykonywali prace, a nieraz całe cykle, na których możemy zobaczyć warunki egzystencji więźniów, apele, dramatyczne warunki sanitarne, głód, kary, upokorzenie, a także emocje: strach, rozpacz i bezsilność⁴⁰.

³⁹ Warto zwrócić uwagę na fakt, że przejawy działalności artystycznej, kulturalnej stanowiły mechanizm obronny przed utratą podmiotowości czy szerzej: człowieczeństwa. Zob. S. Ruskowska, *Co powiedziałby Goethe, czyli o kulturze w Buchenwaldzie*, „Teksty Drugie”, 6 (2016) s. 406-416.

⁴⁰ *Sztuka w Auschwitz* (dostęp: 5.12.2020).

Jeśli rysunek przedstawiający transport powstał w obozie, to jego autor albo dysponował niezwyklej pamięcią ejdetyczną, połączoną z umiejętnościami rysunkowymi, albo wykonał szkic *in situ*, oglądając transporty. Jeśli sporządził go po wojnie, jako uzupełnienie szybkich szkiców obozowych, mógł w naturze widzieć dworzec lub odtworzyć go z pocztówki. Jest to jednak mało prawdopodobne, biorąc pod uwagę podobieństwo podobrazia do dwóch pozostałych szkiców.

Kolejna niejasność, która się tu pojawia, dotyczy poprawek czarną kredką na ołówkowym szkicu. Czy zostały one naniesione później, czy z jakichś powodów nieznany autor poprawił niewidoczny szkic kredką? Ze zgromadzonych w archiwach Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau relacji więźniów wiemy, że materiały służące do sporządzania nielegalnych rysunków były przez uwięzionych zdobywane i za ich posiadanie groziła surowa kara. Być może poprawki wynikają z trudności, które napotkał autor w pozyskaniu narzędzi do pracy – poprawił niektóre partie swych szkiców za pomocą zdobytej później kredki.

Warto porównać te obozowe rysunki z innymi podobnymi, dokumentującymi codzienną rzeczywistość tego miejsca. Jako materiał porównawczy mogą posłużyć prace M. Kołodzieja oraz zgromadzone w archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau. Szczególnie istotny jest tu szkicownik anonimowego twórcy o inicjałach MM, znany jako *Szkieownik z Auschwitz*⁴¹. Podobnie jak w omawianych rysunkach ukazano w nim eksterminację więźniów i analogicznie z niezwyklej drobiazgowością oddano topografię miejsca. Autor *Szkieownika z Auschwitz* także posługuje się uproszczoną formą rysunkową, równie dobrze oddaje perspektywę i szczegóły sytuacyjne.

Szkieownik z Auschwitz jest dokumentem unikatowym, jednak nie mniej cenne są trzy, a raczej siedem szkiców z Gross-Rosen, które choć znacznie skromniej, ale również dokumentują czas zagłady. Aby w pełni ocenić wartość tych rysunków, trzeba pogłębić pracę badawczą nad nimi. Niewątpliwie wymagają one ekspertyzy konserwatorskiej w zakresie użytego podobrazia i narzędzia, ale też historycznej kwerendy archiwalnej dotyczącej osoby anonimowego autora. Może uda się ustalić jego tożsamość.

Bez względu na wynik tych badań, być może podjętych w przyszłości, szkice pozostają cennym materiałem dokumentalnym, wyzwalającym dzięki swemu ascetyzmowi duże pokłady emocji.

Rysunki stworzone w skrajnych warunkach lub z pewnego dystansu czasowego, jak w przypadku obrazów M. Kołodzieja, są nie tylko istotnym dokumentem czasu i historii, ale także środkiem wyrazu silnych uczuć, które towarzyszyły więźniom. Są również, a może przede wszystkim, dowodem tego, co widział lub przeżył ich autor. Tego typu materiały należy upowszechniać, publikując je jako m.in. artystyczne świadectwa przeszłości.

Wydaje się, że uważne patrzyenie na zaprezentowane w artykule rysunki oraz oglądanie ekspozycji prac M. Kołodzieja w Centrum św. Maksymiliana w Harmężach pozwala odkrywać niewidzialny, na pozór nieobecny sens, który tkwi

⁴¹ *Sztuka w Auchswitz. Szkieownik z Auschwitz. Prace nieznanego autora*, http://lekcja.auschwitz.org/pl_18_sztuka/ (dostęp: 5.12.2020).

w szczególe, w detalu poszczególnych obrazków. Zdolność szczegółowego widzenia, jako wyjątkowy rodzaj rejestrowania lagrowej rzeczywistości, a z drugiej strony spojrzenie odbiorcy, który po kilkudziesięciu latach od momentu powstania rysunków potrafi dojrzeć nie tylko rzeczy trudno dostrzegalne, ale też niewidzialne i współcześnie niewidziane, to rodzaj widzenia świata jako tajemnicy, zarówno w wymiarze materialnym, jak i metafizycznym. Warto zwrócić uwagę, że tworzenie i odkrywanie opisywanych obrazków odbywało się i odbywa w ciszy i milczeniu. Ta immanentna cecha łączy niezauważalną więzią twórcę – więźnia i współczesnego odbiorcę.

Oglądanie anonimowych rysunków znajdujących się w Archiwum Muzeum Gross-Rosen oraz wystawy *Klisze pamięci. Labirynty* uruchamia co najmniej dwie perspektywy – wewnętrzną, czyli patrzenie na scenę z perspektywy postaci uwiecznionych na obrazkach, oraz zewnętrzną, to jest takie spojrzenie, które „odbywa się” poza światem przedstawionym, na zewnątrz szkiców. Zarówno stała ekspozycja obrazów M. Kołodzieja, jak i rysunki więźnia obozu koncentracyjnego Gross-Rosen są otwarciem przestrzeni na ewokację ukrytych znaczeń, na sensory, które przeważnie pojawiają się na marginesach rzeczywistości, a które stanowią istotę rzeczy, docierają do prawdy.

REFERENCES / BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- Agamben Giorgio, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek. Homo sacer III*, Warszawa 2008.
- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki”, 75 (1985) z. 3, s. 289-302.
- Csorba Tibor, *O rysowaniu*, Warszawa 1980.
- Dauksza Agnieszka, *Ustanawianie świadka*, w: *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Warszawa 2019, s. 164-197.
- Hartman Geoffrey, *Ciemność widoma*, „Literatura na Świecie”, 9-10 (2005) s. 265-295.
- Jaworska Janina, *Nie wszystkim umrę. Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939-1945*, Warszawa 1975.
- Kisiel Anna, *Przełamując spojrzenie Orfeusza. Praca (anty)archiwalna Brachy L. Ettinger*, „Er(r)go”, 41 (2020) nr 2, s. 97-110.
- Klistała Jerzy, *Żołnierze rybnickiego ZWZ/AK, POP, PTOP w obozach koncentracyjnych: Auschwitz-Birkenau, Mauthausen, Gusen, Dachau, Ravensbrück, Buchenwald, Majdanek, Oranienburg, Sachsenhausen, Flossenbürg... i innych*, Bielsko-Biała 2008.
- Kłodziński Stanisław, *Merytoryczne i psychologiczne znaczenie oświęcimskich listów obozowych*, „Przegląd Lekarski”, 47 (1990) nr 1, s. 33-50.
- Kobielec Aleksandra, *Więźniowie Żydzi w KL Gross-Rosen i jego obozach filialnych*, w: *Narody Europy w KL Gross-Rosen*, red. A. Konieczny, Wałbrzych 1995, s. 28-42.
- Konieczny Alfred, *KL Gross-Rosen hitlerowski obóz koncentracyjny na Dolnym Śląsku 1940-1945*, Wałbrzych 2012.
- Kruszyński Piotr, *Podziemia w Górach Sowich i Zamku Książ*, Wałbrzych 2004.

- Laub Dori, *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, „Teksty Drugie”, 5 (2007) s. 118-129.
- Łukaszewicz Zdzisław, *Gross-Rosen*, „Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce”, 8 (1956) s. 77-101.
- Maszkowski Piotr, *Szkice zagłady*, „Odkrywca”, 5 (2007) s. 9-12.
- Mołdawa Mieczysław, *Gross-Rosen – obóz koncentracyjny na Śląsku*, Warszawa 1979.
- Oster Gerald D., Gould Patricia, *Rysunek w psychoterapii*, Gdańsk 2000.
- Owczarek Romuald, *U bram „Riese”*, Kraków 2013.
- Pawelczyńska Anna, *Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia*, Warszawa 1973.
- Popiek Stanisław, *Barwy i psychika*, Lublin 2021.
- Rodak Paweł, *Rzeczy pisane, rzeczy napisane. O materialności praktyk piśmiennych*, w: *Literatura i „faktury” historii XX (i XXI) wieku*, red. A. Molisak, J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2014, s. 31-49.
- Ruszkowska Sonia, *Co powiedziałby Goethe, czyli o kulturze w Buchenwaldzie*, „Teksty Drugie”, 6 (2016) s. 406-416.
- Sadzikowska Lucyna, *Listy z łagrów i więzień 1939-1945. Wybrane zagadnienia*, Katowice 2019.
- Suła Dorota, *Życie kulturalne i religijne więźniów w KL Gross-Rosen*, Wałbrzych 2007.
- Świadek Sebastian, *Klisze pamięci numeru 432. Mariana Kołodziejka zapis gehenny obozowej*, Kraków 2011.
- Świebocka Teresa, *Słowo wstępne*, w: H. Słojewska-Kołodziej, *Twoja droga przez labirynty Mariana Kołodziejka. Przewodnik*, Gdańsk-Harmęże 2018, s. 3-4.

Netografia

- Bożonarodzeniowe listy obozowe*, <https://www.gross-rosen.eu/bozonarodzeniowe-listy-obozone/> (dostęp: 15.12.2017).
- Centrum św. Maksymiliana w Harmężach, <https://harmeze.franciszkanie.pl/> (dostęp: 22.04.2021).
- „Klisze pamięci. Labirynty” Mariana Kołodziejka, <https://wystawa.powiat.oswiecim.pl/> (dostęp: 10.04.2021).
- Rysunki przedstawiające rzeczywistość obozową. Szkicownik z Auschwitz. Prace nieznanego autora*, http://lekcja.auschwitz.org/pl_18_sztuka/ (dostęp: 5.12.2020).
- Szałkowski Artur, *Grafiki Imre Hollo dokumentujące zagładę*, w *Sztolniach Walimskich*, <https://www.archiwum-historii-mowionej.pl/grafiki-imre-hollo-dokumentujace-zaglade-w-sztolniach-walimskich/> (dostęp: 13.11.2020).
- Szałkowski Artur, *Tragedia na kartkach papieru*, „Panorama Wałbrzyska” z 7 sierpnia 2007, <https://walbrzych.naszemiasto.pl/tragedia-na-kartkach-papieru/ar/c1-6709165> (dostęp: 1.12.2020).
- Sztuka w Auschwitz. Charakterystyka zbiorów artystycznych*, http://lekcja.auschwitz.org/pl_18_sztuka/ (dostęp: 5.12.2020).
- Sztuka w Auschwitz. Szkicownik z Auschwitz. Prace nieznanego autora*, http://lekcja.auschwitz.org/pl_18_sztuka/ (dostęp: 5.12.2020).
- Walim / Wüstewaltersdorf*, <http://polishpoland.com/tag/wustewaltersdorf/> (dostęp: 5.12.2020).

**KLISZE PAMIĘCI. LABIRYNTY MARIANA KOŁODZIEJA
W CENTRUM ŚW. MAKSYMILIANA W HARMEŻACH
I ANONIMOWE SZKICE PRZECHOWYWANE W ZASOBACH
MUZEUM GROSS-ROSEN JAKO DOKUMENTY CZASU ZAGŁADY**

Streszczenie

W dolnej kondygnacji kościoła Matki Bożej Niepokalanej w Harmężach, wchodzącego w skład Centrum św. Maksymiliana, zainstalowana została ekspozycja zatytułowana *Klisze pamięci. Labirynty*. Jest to wystawa rysunków Mariana Kołodzieja, byłego więźnia KL Auschwitz. W Archiwum Muzeum Gross-Rosen przechowywany jest zbiór szkiców anonimowego twórcy, najprawdopodobniej więźnia obozu koncentracyjnego, dotychczas niepublikowany w oryginalnej formie z aparatem naukowym. Autorki artykułu zestawiają poszczególne kompozycje rysunkowe M. Kołodzieja oraz anonimowe rysunki zachowane w archiwum Muzeum Gross-Rosen. Uwyppuklając niezaprzeczalną wartość artystyczną rysunków, podkreślono ich wartość jako świadectwa. Zarówno *Klisze pamięci. Labirynty*, jak i poddane analizie rysunki z Gross-Rosen, które Henryk Motowilczuk przekazał w 2007 roku Archiwum Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy (sygn. 11022/DP), mają wartość dokumentu i wzbogacają studia drugojenno. Podstawą artykułu, w którym zastosowano metodę *case study*, stało się siedem kompozycji sytuacyjnych, narysowanych po dwie, cztery i pojedyncza na trzech kartkach papieru pakunkowego, a także ekspozycja rysunków M. Kołodzieja, więźnia oznaczonego numerem 432. Tekst jest próbą syntetycznego przedstawienia z perspektywy historyka sztuki i literaturoznawcy świadectw – kompozycji rysunków stworzonej po bez mała pięćdziesięciu latach milczenia na temat przeżyć lagrowych M. Kołodzieja oraz dokumentu życia obozowego ujętego z perspektywy indywidualnej, odnalezione go za ramą obrazu po prawie sześćdziesięciu latach od wyzwolenia lagru. Artykuł porusza zagadnienie związane z kwestią analogiczności rysunku do rzeczywistości, a także dotyka istoty każdego szkicu z osobna i nakreśla podejmowane przez rysownika strategie.

Słowa klucze: *Klisze pamięci. Labirynty* Mariana Kołodzieja; Centrum św. Maksymiliana w Harmężach; anonimowe szkice; Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy; działalność artystyczna więźniów obozu