Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Historyczny

Instytut Historii

Anna Topolska

Pamięć i wizualność

Reprezentacje drugiej wojny światowej w Poznaniu w XX i XXI wieku

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Doroty Skotarczak

Poznań 2018

„Jednak pamięć wojny, jak wszelka pamięć, najczęściej bywa lokalna”

Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*

SPIS TREŚCI

Wstęp. Teoria, metodologia, stan badań **4**

Rozdział 1. Fort VII – pomiędzy zapomnieniem a pamięcią **34**

Rozdział 2. Cytadela – mitologia władzy **83**

Rozdział 3. Muzea Cytadeli – świątynia czy forum? **128**

Rozdział 4. Fotografie Zielonackiego 1945 – speculum memor **177**

Rozdział 5. Pomniki, tablice, ślady – topografia pamięci **215**

Zakończenie **255**

Bibliografia **259**

Streszczenie **278**

Summary **279**

Ilustracje **280**

WSTĘP

Założenia teoretyczne. Metodologia. Źródła. Stan badań

W niniejszej pracy interesuje mnie pamięć o drugiej wojnie światowej zapisana, generowana i mediowana przez nośniki wizualne w przestrzeni miejskiej i muzealnej Poznania, miasta leżącego w Wielkopolsce, na terenie Polski zachodniej. Społeczność Poznania pamiętała przez pokolenia drugą wojnę światową w relacji do obrazów, rzeczy i miejsc stworzonych czy oznaczonych właśnie by w taki czy inny sposób ją pamiętać. Pamięć ta odnosi się zarówno do zbiorowości jak i jednostek. Problem, który stawiam, w swej istocie dotyczy wizualności jako języka i jako medium pamięci oraz pamięci (zbiorowej, oficjalnej, indywidualnej) jako bodźca do wizualizacji bądź materializacji minionych wydarzeń w określonej przestrzeni. „Nowoczesna pamięć jest przede wszystkim pamięcią archiwalną. W całości opiera się na materialności śladów, bezpośredniości danych, widzialności obrazu" – pisze Pierre Nora w swym słynnym tekście *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*[1] – i słowa te są dla mnie punktem wyjścia do moich rozważań zawartych w niniejszej rozprawie, oraz tez, które w niej stawiam.

Zacznę od tego, iż moim zdaniem wszelkie pytania o zjawiska wizualne i wizualną komunikację w kulturze nowoczesności, do których należy także upamiętnianie, muszą przede wszystkim dotyczyć relacji pomiędzy dwiema podstawowymi kwestiami: z jednej strony ideologią (zawierającą się w barthesiańskim micie, komunikowaną za pomocą znaków) i, z drugiej, estetyką (w rozumieniu Baumgartena, czyli percepcją). To sprzężenie tych dwóch rzeczy stanowi o istocie wizualnej komunikacji.

1Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, w: Tytul roboczy: Archiwum, nr 2, 2009 (opublikowane przez Muzeum Sztuki w Lodzi. http://www.msl.org.pl/dzialalnosc-naukowa/article/1085/sub,wydawnictwa).

Wychodzę oczywiście z założenia, że wzrok/percepcja są kulturowo, a zatem również historycznie, uwarunkowane. Jak mówi Walter Benjamin: „Ludzkie spostrzeganie za pomocą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, lecz również przez historię”[2]. Ideologie także podlegają zmianom, lecz w znacznie krótszym czasie niż wspomniane wyżej zjawiska.

Można zatem – poprzez analizę mitologii (Barthes), także tych konkurujących ze sobą, cyrkulujących i powielanych w społecznych i kulturowych kontekstach, sięgających po formy zarówno stare, „opatrzone”, jak i nowe, wizualnie atrakcyjne – przyjrzeć się mechanizmowi powstawania znaczeń reprezentujących i konstytuujących pamięć o wojnie, czyli temu jak owa pamięć, która z definicji jest wybiórcza, szczególnie gdy dotyczy wydarzeń traumatycznych, jest wizualizowana.

Perspektywy badawcze, które łączę by przyjrzeć się tym kwestiom to przede wszystkim *Visual Studies* – badania na kulturą i historią wizualną, *Memory Studies* – badania nad pamięcią, czyli przeszłością w teraźniejszości, *Museum Studies* – badające funkcje przestrzeni muzealnej i budowanych w niej narracji i doświadczeń, oraz *Materiality Studies* – skupiające się na roli rzeczy w rzeczywistości społecznej i ich z nią interakcji.

Druga połowa XX wieku, czyli czasy od zakończenia drugiej wojny światowej, interesuje mnie zarówno z perspektywy historycznej, gdyż czasy te będą głównym przedmiotem moich badań (przy uwzględnieniu elementów pojawiających się już w XXI wieku), jak i z perspektywy teoretycznej, gdyż wymienione przeze mnie nurty badawcze rozwinęły się właśnie w tym czasie, choć nie w Europie wschodniej, gdzie przywędrowały z opóźnieniem kilku dekad, a na Zachodzie, i pomimo iż ich punktem odniesienia były

2Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

społeczeństwa Zachodu, uważam, że bez problemu mogą być one zastosowane do analizy powojennej kultury tej drugiej części Europy.

Lata 1939 – 1945 przyniosły światu, Europie i Polsce, wojenną zawieruchę i zostawiły po sobie nieodwracalne zmiany. Druga wojna światowa, która pochłonęła niemalże 6 milionów[3] ofiar wśród polskich obywateli, odbiła swe piętno na ocalałych mieszkańcach kraju na wiele pokoleń. Dodatkowo, pamięć o niej i sposób jej upamiętniania stawały się często sprawą polityczną bądź ideologiczną, szczególnie w kontekście powojennego ładu światowego i, panującego w Europie wschodniej do początku lat 90-tych XX wieku, socjalizmu.

Guy Debord w swym *Społeczeństwie spektaklu* opublikowanym w 1967 roku, zaobserwował iż powojenny świat społeczny przeniósł niejako punk ciężkości z rzeczywistości, oddzielając się od swojej realnej istoty, w swą własną reprezentację. Nie chodzi jednak o zbiór wygenerowanych obrazów lecz o nowy rodzaj relacji społecznych, które są mediowane przez owe obrazy. Obrazy nie są dodatkiem do rzeczywistości, lecz rdzeniem nierzeczywistości społeczeństwa, spektakl zaś służy legitymizacji istniejącego systemu.

Co istotne, Debord rozróżnił dwa rodzaje spektaklu – spektakl skoncentrowany i spektakl rozproszony – a w swej kolejnej książce, *Comments on the Society of the Spectacle*[4], z 1988 roku, dodał do tego trzeci rodzaj – spektakl zintegrowany. Pierwszy rodzaj, w którym władza definiująca system ogniskowała się w konkretnym, wiadomym obszarze (np. partia) czy osobie (np. przywódca), był według niego domeną państw o systemach totalitarnych, drugi zaś, zainicjowany przez Amerykę i kapitalizm, system gdzie nie istnieje konkretne „centrum dowodzenia", lecz który objawia się w najróżniejszych drobnych rzeczach i jest

3Materski Wojciech, Szarota Tomasz (red.), *Polska 1939-1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, Warszawa 2009.
4Debord Guy, *Comments on the Society of Spectacle*, London, New York 1990.

powielany przez samych uczestników, domeną krajów Zachodu. Podział ten odzwierciedlałby zimnowojenny podział świata. Trzeci rodzaj zaś, zintegrowany, to według autora wynik zetknięcia się obu wcześniejszych systemów.

Uważam, że uwagi Deborda, są niezwykle trafne, i możemy jego teorię odnieść do kwestii spektaklu pamięci istniejącego w powojennej Polsce. Moim jednak zdaniem, rodzaj spektaklu o jakim możemy w tym przypadku mówić, zarówno odnośnie czasów komunizmu, jak i późniejszej demokracji, to niekoniecznie wyłącznie spektakl skoncentrowany, choć w dużej mierze właśnie taki był, szczególnie w pierwszych powojennych dekadach, lecz również zintegrowany, gdyż nie możemy pomijać dyskursów, które nie będąc oficjalnymi, także istniały i domagały się wizualizacji i legitymizacji, a władze od jakiegoś czasu zaczęły iść z różnymi środowiskami na kompromisy. Nie zmienia to faktu iż mechanizm w każdym z przypadków polegał na przyłożeniu większej wagi do obrazów rzeczywistości niż do niej samej.

Obrazy zaś to właśnie zakodowane znaki, które są językiem określonych ideologii, stanowią wizualny rodzaj dyskursu. Ażeby jednak podjąć się analizy tegoż dyskursu musimy stać się *mitologami,* czyli spojrzeć w głąb mechanizmu powstawania określonego obrazu, jak chce Roland Barthes. Ten filozof i semiolog, autor *Mitologii*[5], dzieła z 1957 roku, badając powojenną kulturę popularną we Francji doszedł do wniosku, mniej więcej w tym samym czasie gdy Debord pisał swe *Społeczeństwo spektaklu*, iż kultura ta składa się z mitów obecnych w najrozmaitszych mediach, także wizualnych. Mit w swej istocie zaś jest wtórnym systemem semiologicznym, opierającym się na uprzednio już istniejącym systemie/języku, co sprawia, że dla odbiorcy staje się on naturalny i oczywisty, czyli ahistoryczny.

Mechanizm ten najlepiej widać w przypadku fotografii, obrazów, które dodatkowo posługują się swoim mimetycznym charakterem by uzasadniać prawdziwość swego przekazu.

5Barthes Roland, *Mitologie*, Warszawa 2000.

Obraz fotograficzny nie dość, że odnosi się do powszechnie rozumianego w danej kulturze znaku, to jeszcze rości sobie pretensje do bycia niepodważalnie prawdziwym poprzez swą zdolność do odwzorowania, za pomocą światła, fragmentu rzeczywistości materialnej w dwuwymiarowej postaci. Następnie, taki znak staje się pustą formą, *signifiant*, która gotowa jest przyjąć nowe *signifiè*, treść, która odnosi się do konkretnego, historycznie umiejscowionego, często teraźniejszego, wydarzenia bądź tematu. Kwestia ta, jako, że wyrażona jest przy pomocy kulturowo osadzonej formy, podlega naturalizacji, co, jak chce Barthes, stanowi o istocie mitu, i staje się silnym retorycznie i trudnym do podważenia przekazem. W ten sposób ideologie uniwersalizują swoje treści. Nie inaczej sprawa wygląda jeśli chodzi o proces wizualizacji pamięci o wojnie, szczególnie tej oficjalnej, zbiorowej, co mam zamiar pokazać w niniejszej pracy na przykładzie Poznania.

Z drugiej jednak strony, trzeba zauważyć, iż ramię w ramię z rosnącą przewagą reprezentacji rzeczy nad nimi samymi, nowoczesność zwraca uwagę uczestników kultury szeroko pojętego Zachodu na zjawisko „autentyczności", które nagle jawi się jako deficytowe, podczas gdy wcześniej, wobec swej wszechobecności, nie było dostrzegane jako szczególna wartość. Zauważył to już Walter Benjamin przed wojną, w swym słynnym, proroczym wręcz eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*[6], gdzie zdefiniował „autentyczność" jako „więź oryginału z miejscem i czasem jego istnienia"[7] i stwierdził, że „sfera autentyczności wymyka się technicznej i oczywiście nie tylko technicznej – reprodukcji"[8].

Zauważmy, iż w dobie gdy społeczeństwa stały się społeczeństwami spektaklu, benjaminowska „aura", czyli doświadczenie autentyczności, znalazło się głównie z sferze muzealnej. Co więcej, autentyczność zaczęto łączyć z materialnością rzeczy, zwłaszcza

6 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,* w: tegoż, *Twórca jako wytwórca,* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
7 Tamże, s. 70.
8 Tamże.

muzealnych eksponatów. „Autentyczność rzeczy jest kwintesencją wszystkiego, co od początku jej istnienia poddawało się przekazowi, począwszy od jej materialnego trwania aż po świadectwo, jakie daje historii”[9] - pisze nasz filozof. Dlatego więc w XX-wiecznych (i późniejszych) muzeach spotykamy zarówno techniczne zdobycze nowoczesności jak i wyniesienie rzeczy – świadka przeszłych wydarzeń – na piedestał. Obie z tych tendencji, i ich związki z pamięcią wojenną społeczności Poznania, zauważymy w muzeach analizowanych przeze mnie w niniejszej pracy.

Czasem doświadczenie autentyczności rzeczy będzie nam przypominało barthesiańskie *punctum*, o którym pisał on w swej książce *Światło obrazu*[10], czyli to co w relacji odbiorcy z obrazem/fotografią pozakulturowe, głęboko osobiste, instynktowne i nagłe (w przeciwieństwie do *studium*, które można przeanalizować w jego kontekście kulturowym badając mity). Czasem jednak autentyczność rzeczy służy tym, którzy konstruują konkretne narracje, w podobny sposób jaki fotografii służą jej właściwości mimetyczne – wzmacniając zamierzony przekaz.

Z resztą, percepcja, czy to obrazów fotograficznych czy też materialnych rzeczy na muzealnej wystawie, jest, jak wspomniałam, uwarunkowana kulturowo. Jeden z mechanizmów komunikacji wizualnej, zauważony i przedstawiony przez niemieckiego filozofa Wolfgnanga Welscha[11] na początku lat 1990-tych, polega na tym, iż percepcję umożliwia odwrotna strona estetyki – anestetyka, czyli znieczulenie, zablokowanie na bodźce zewnętrzne i doznania. Estetyzacja dokonuje się jako anestetyzacja – stan wynikający z nadmiaru doznań i treści obecnych w kulturze (która od początku drugiej połowy XX wieku systematycznie staje się coraz bardziej wizualna, także w Europie wschodniej), oraz ich schematyzacji, prowadzący do intensyfikacji przeżywania świata, i w efekcie do obojętności

9 Tamże, s. 71.
10 Barthes Roland, *Światło obrazu*, Warszawa 1996.
11 Welsch Wolfgang, *Estetyka poza estetyką*, Kraków 2005; Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.

wobec zbyt wielu bodźców, do sparaliżowania wrażliwości. Pozytywne jednak pozostaje to, iż właśnie dzięki temu procesowi możliwa jest jeszcze w ogóle percepcja i przyswajanie obrazów. Akt percepcji jest bowiem dwustopniowy: „Widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi – widzimy dlatego, że jesteśmy ślepi na większość rzeczy; coś uwidocznić oznacza zarazem uniewidocznić coś innego”[12] – mówi Welsch. Z resztą, podobne tezy stawiają już Ernst Gombrich[13] w latach 1960-tych i John Berger w latach 1970-tych[14], a oparte są one o wiedzę z dziedziny psychologii percepcji, i, moim zdaniem, można je również z powodzeniem przyłożyć do rzeczywistości czasów powojennych w Europie wschodniej.

Ponadto, istotne jest również to, iż kultura wizualna posługuje się w danym kontekście pewnym zestawem, zmieniających się i modyfikujących się obrazów, które nazywam *wizualnymi toposami*, a o których Welsch mówi, że są to: „Podstawowe obrazy, kierujące naszym dostępem do rzeczywistości – nasze „archetypiczne” schematy (...) – w drastyczny sposób związane są z immanentną anestetyką. Mogły zyskać *pozory* oczywistości samej przez się i obiektywności tylko dlatego, że same na siebie są ślepe i zaślepiają”[15]. Działamy i rozumiemy rzeczywistość pod wpływem takich obrazów. Są skuteczne, bo są nieuświadomione. I tu wracamy do kwestii mitologii barthesiańskich, które wykorzystując tą zasadę transmitują określone ideologie, a zatem do wspomnianego przeze mnie sprzężenia ideologii i percepcji, które to jest podstawą wizualnej komunikacji, o której dużo będę mówić w mojej pracy zarówno w odniesieniu do fotografii, jak i pomników, czy też wizualnych elementów analizowanych przeze mnie wystaw muzealnych.

12 Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 537.
13 Gombrich Ernst, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981; zob. też: Gombrich Ernst, *Obraz wizualny,* w: red. Michał Głowiński, *Symbole i symbolika*, Warszawa 1990.
14 Zob. polskie tłumaczenie: John Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997.
15 Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 540.

Czy jednak komunikacja to jedyne co obrazy „robią”? W. J. T. Mitchell, który jako pierwszy, w 1994 roku, ogłosił *zwrot piktorialny*[16] w badaniach na kulturą szeroko pojętego Zachodu, autor głośnej, nieco późniejszej książki, *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*[17], twierdzi, że pytanie, jakie powinniśmy zadać obrazom to nie tylko co one znaczą, co przede wszystkim zamierzam zrobić w mojej pracy, lecz także czego one od nas/odbiorców chcą i jak odbiorcy na nie odpowiadają. W związku z tym warto również spojrzeć na interakcje ludzi z obrazami, co będzie również elementem moich rozważań.

W mojej pracy dowodzę, iż pamięć i upamiętnianie to jedne z funkcji wizualności w kulturze Zachodu, które podlegają wszelkim prawom, o których mówiłam powyżej. To specyficzny rodzaj wizualnej komunikacji, a obrazy wizualne stanowią istotny element pamięciowych narracji, których celem jest łączenie społeczności wokół wspólnej, uzgodnionej przeszłości, jej przepracowywanie bądź celebrowanie. Tak użyta wizualność, nierzadko upolityczniona, ma zatem konkretne funkcje społeczne. Służy zarówno grupom jak i indywidualnym jednostkom w przeżywaniu żałoby, budowaniu tożsamości, konfrontowaniu się z traumą. Z drugiej strony to jak i co ludzie pamiętają z wojny staje się punktem wyjścia do budowania bardziej ogólnych narracji o niej w przestrzeni publicznej, oraz, jak zobaczymy na przykładzie Poznania, do walki o swoją wersję przeszłości, która nieraz nie idzie w parze z oficjalnie uznaną za obowiązującą. Jednak, co istotne, ludzie w kulturze nowoczesnej Europy (zarówno zachodniej jak i wschodniej), potrzebują w swym pamiętaniu polegać na wizualności, bądź materialności (która zresztą też jest wizualna), jak pisał patron studiów nad pamięcią, Pierre Nora, zacytowany przeze mnie na początku.

Wizualność niesie jednak ze sobą szereg etycznych kwestii, szczególnie jeśli chodzi o fotografię, które przedyskutuję w odpowiednich rozdziałach. Są to sprawy takie jak: czy

16 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1995.

17 W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

rewiktymizujemy ofiary patrząc na ich fotografie, czy mamy prawo pokazywać w przestrzeni publicznej i patrzeć na fotografie cierpienia lub śmierci, czy obrazy w kulturze Zachodu przypadkiem nie estetyzują przesadnie cierpienia? Wszystkie te pytania, i wiele innych, także te dotyczące możliwości wizualnej reprezentacji wydarzeń traumatycznych, stawiam przy okazji omawiania obrazów wojny w Poznaniu.

***

Tereny Wielkopolski, gdzie leży miasto Poznań, na którym skupiam się w niniejszej pracy, były podczas drugiej wojny światowej włączone – jako Kraj Warty – do Rzeszy Niemieckiej, i, w związku z tym, warunki ludności cywilnej były tam szczególnie ciężkie, a działania struktur Polskiego Państwa Podziemnego wyjątkowo utrudnione. Ponadto, Wielkopolska, jako tereny bezpośrednio sąsiadujące z Rzeszą, i mające sięgającą wiele stuleci wstecz historię polsko-niemieckiego konfliktu, germanizacji, i wzajemnych oskarżeń, były szczególnie brutalnie traktowane przez okupanta. Okupacja niemiecka w Poznaniu rozpoczęła się we wrześniu 1939 roku a zakończyła słynną „Bitwą o Poznań" rozegraną w dniach 18-23 lutego 1945 roku pomiędzy Armią Czerwoną, wspieraną przez tzw. Cytadelowców – poznańskich cywilów, którzy brali udział w walkach – a wojskami niemieckimi. Jej kulminacyjne momenty miały miejsce na poznańskiej Cytadeli. Zakończyła się ona zwycięstwem strony radzieckiej i wyparciem okupanta z miasta. Specyfika tego miasta skłania nas do zadania pytania o to w jaki sposób Poznań budował po wojnie swą tożsamość poprzez pamiętanie o wojennych okrucieństwach, czy też wojennej chwale, jakie miejsce zostało mu „przydzielone" na powojennej polskiej mapie pamięci, i jakie dyskursy pamięci,

obrazy wojny i symbole zdominowały jego przestrzeń. Niniejsza praca stara się być odpowiedzią na te pytania.

Rezultaty badań nad wizualną stroną pamięci wojennej w Poznaniu na przestrzeni XX wieku i w początkach XXI wieku, skłaniają mnie do postawienia tezy, iż oficjalne reprezentacje owej pamięci ukazywały w czasach przed 1989 rokiem, nawet gdy weźmiemy pod uwagę kontekst całego kraju, wyjątkowo silny wpływ ideologii komunistycznej i podporządkowanie wizji historii z perspektywy ustroju narzuconego przez Związek Radziecki i polskiej „przyjaźni" z nim, wynikającej w sposób „oczywisty" z wydarzeń końca drugiej wojny światowej, szczególnie właśnie „Bitwy o Poznań". Historia drugiej wojny światowej widoczna w Poznaniu, najbardziej wysuniętym na Zachód dużym polskim mieście, miała przypominać jego mieszkańcom i przyjezdnym, włączając w to Niemców, i obywateli innych krajów Zachodu, o sowieckiej roli w zwycięstwie w wojnie, a tym samych legitymizacji sowieckich wpływów na tych terenach, szczególnej roli polskich komunistów (chociaż w Poznaniu nie było ich historycznie zbyt wielu), oraz, dopiero w następnej kolejności, o martyrologii narodu polskiego, w tym przypadku Poznaniaków, i o nazistowskich zbrodniach na nich popełnionych.

Pomimo iż, jak argumentował David Curp w swej książce *A Clean Sweep? The Politics of Ethnic Cleansing in Western Poland, 1945 – 1960,* komuniści mogli narzucić łatwo swą władzę na tych terenach dzięki rozgrywaniu etnicznych, w tym polsko-niemieckich podziałów i napięć, oraz nacjonalistycznej propagandzie, to przewodnia rola komunistów w zwycięstwie nad Niemcami była przede wszystkim podkreślana, i to raczej kręgi prawicowe starały się wkraść się w łaski komunistów by ci wspomogli ich w akcjach czystek etnicznych na terenach Wielkopolski, co zresztą wspomniany autor stwierdza na początku swej książki[18].

18 Curp, T. David. *A Clean Sweep? The Politics of Ethnic Cleansing in Western Poland, 1945-1960* Rochester: University of Rochester Press, 2006., s. 8.

Pomimo to jednak, w kwestii pamięci o drugiej wojnie światowej w Poznaniu, jak wynika z moich badań, owszem Niemiec jawił się jako odwieczny wróg, jednak to nie wątek martyrologiczny, demonizujący go, lecz wątek sowieckiego zwycięstwa i wyzwolenia Polaków/Poznaniaków, znalazł się na pierwszym miejscu w dyskursie oficjalnym. Być może było tak właśnie dlatego, iż zbytnie zbliżenie ideologiczne w kwestii antyniemieckości z poznańskimi kręgami Endecji mogłoby być niewygodnie i niebezpieczne dla władz komunistycznych na tych terenach. Dlatego pomniejszano rolę martyrologii Poznaniaków z rąk Niemców, a akcentowano rolę wyzwolicieli w postaci Związku Radzieckiego i partii komunistycznej.

Trzeba również zaznaczyć – co jest kolejnym elementem mojej tezy – iż w sposób wyraźny widać, badając pamięć w Poznaniu na przestrzeni powojennych dekad, że ścierały się tu różne dyskursy: wspomniany dyskurs oficjalny, oraz oddolny, obywatelski i kombatancki, który kładł nacisk właśnie na martyrologię. Historia tych walk o pamięć jest wyraźnie odzwierciedlona chociażby w historii poznańskich muzeów wojennych (szczególnie Fortu VII i Muzeum Armii Poznań). Mamy więc do czynienia z pamięcią oficjalną, mającą charakter raczej triumfalny, jak i pamięcią nieoficjalną, zarówno tą zbiorową jak i indywidualną, mającą charakter bardziej martyrologiczny i będąca wyrazem wojennej traumy, która z czasem, w zmieniającym się klimacie ideologiczno-politycznym też zyskuje swą wizualną reprezentację i jest niejako przepracowywana.

Moje badania pokazują, że pewna zmiana następuje już na przełomie lat 70-tych i 80-tych XX wieku. To wtedy na forum publiczne przebija się przeciw-historia, wtedy właśnie powstają Muzeum Fortu VII, Muzeum Armii Poznań oraz pomnik Armii Poznań, co spowodowane jest korozją autorytetu władzy, która zaczyna iść na ustępstwa w obszarze kultury wobec coraz większego oporu społeczeństwa we wszystkich sferach życia

społecznego. Moje spostrzeżenia idą w parze z wynikami badań Johnatana Heunera, który badając historię Muzeum Auschwitz, także wyznaczył przełom lat 70-tych i 80-tych jako czas zmiany pewnego paradygmatu. Jak pisze przywołany autor: „u schyłku lat 1970-tych, wewnętrzne oraz międzynarodowe zmiany były w toku i przyczyniły się do umiędzynarodowienia i demokratyzacji owego miejsca jako areny publicznego upamiętnienia”[19]. Te same zmiany społeczno-polityczne zadziałały w Poznaniu, co pokaże w niniejszej pracy. Z kolei rok 1989 w Polsce i przełom jaki wtedy nastąpił, który pociągnął za sobą transformację ustrojową, przyniósł dalsze, coraz bardziej wyraźne, przejawy nowej wersji oficjalnej pamięci dotyczącej drugiej wojny światowej. Widać to w kulturze wizualnej Poznania tego czasu. Elementy wyparte przez pamięć socjalizmu, takie jak wątki religijne, czy te dotyczące Armii Krajowej i innych, często prawicowych formacji militarnych i paramilitarnych walczących z okupantem oraz ludzi związanych z innymi ideologiami niż „jedynie słuszna”, powracają, także właśnie w formie wizualnej.

Na mapie Poznania, druga wojna światowa i pamięć o niej odcisnęły swe piętno przede wszystkim w miejscach takich jak Fort VII i Cytadela. Powojenne zniszczenia miasta, jego Starówki jak i innych dzielnic, zostały udokumentowane za pośrednictwem medium fotografii, przede wszystkim wrytego w pamięć mieszkańców reportażu Zbigniewa Zielonackiego, którego zdjęcia były wielokrotnie powielane w prasie a ostatecznie znalazły się w wirtualnym muzeum Cyryl. Czasy powojenne były świadkiem powstania wielu pomników, rzeźb, tablic pamiątkowych czy, przede wszystkim, muzeów zlokalizowanych w miejscach pamięci (Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII, Muzeum Armii Poznań, Muzeum Uzbrojenia). Świadectwem wojny są również cmentarze na stokach Cytadeli, kryjące prochy żołnierzy i cywilów wielu narodowości, o które mieszkańcy dbają po dziś

19Huener Jonathan, *Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945–1979*, Ohio University Press, s. 30.

dzień. Wszystkie te miejsca i obrazy są przedmiotem moich analiz w niniejszej pracy. Nie należy oczywiście zapominać o Muzeum w Żabikowie, lecz ponieważ nie znajduje się ono w granicach miasta Poznania nie będzie bezpośrednim przedmiotem moich rozważań, choć oczywiście także biorę je pod uwagę jeśli chodzi o szerszy kontekst moich badań.

Pamięć o drugiej wojnie światowej w powojennym Poznaniu często istniała, i była wyrażana, na kilku – tylko w niewielu miejscach stycznych – płaszczyznach, jako że narracje wojenne budowane były zarówno przez grupy cywilów czy kombatantów, jak i przez, czy w zgodzie z, zmieniającymi się władzami i ustrojami – komunistycznym, a później demokratycznym. Miejsca przekształcane były w muzea, muzea zmieniały nazwy i ekspozycje, na pomnikach jedne napisy zastępowały drugie, fotografie krążyły w różnych kontekstach. Wszystkie te przesunięcia semantyczne odbywały się często w wyniku ścierania się różnych, w wielu punktach rozbieżnych narracji dotyczących drugiej wojny światowej w Poznaniu, Polsce, czy – szerzej – Europie i świecie.

Nie można mówić zatem o jednej, jednolitej pamięci o wojnie w Poznaniu, choć, jak twierdzę, władze komunistyczne starały się ją w taki sposób budować. Jednak, nie tylko różne pamięci ścierały się w przestrzeni miasta, jak wspomniałem wyżej, ale również jedna na drugą były nadbudowywane. Widać to w przestrzeni miejskiej, w nomenklaturze miejsc pamięci, wśród rzeczy i znaków odnoszących się do rozmaitych dyskursów, a także – w najbardziej dosłowny sposób – na pomnikach, przekształconych lecz noszących ślady dawnych narracji. Termin „archeologia pamięci", który zaproponowała Marguerite DeHuszar Allen na jednej z konferencji[20] w odniesieniu do moich badań, najlepiej oddaje charakter pracy, którą tutaj zamierzam wykonać. Niczym archeolog przyglądam się kolejnym warstwom narracyjnym pamięci o wojnie w przestrzeni miasta (zarówno tej materialnej jak i

20 Komentarz do wystąpienia: Anna Topolska, *Curating the History of the Second World War: Museums and Monuments of Poznań's Citadel* – referat na 2017 Annual Convention of ASEEES (Association for Slavic, East European and Eurasian Studies) (Chicago, Illinois, USA); 10 listopada 2017.

wirtualnej), artefaktom noszącym ślady zarówno wojny jak i nadanych im po wojnie znaczeń, obrazom – świadkom wojny i jej okrucieństwa – które widzimy w konkretnych kontekstach, często muzeach, czy też powojennym obeliskom, pomnikom, rzeźbom czy tablicom, nagromadzonym w przestrzeni miasta, zwłaszcza skupionym w miejscach pamięci takich jak Cytadela, a które odnoszą się zarówno do konkretnych okoliczności, w których powstały, często rocznicowych – jak na przykład Pomnik Armii Poznań – jak i oczywiście do samej wojny. Historia muzealnych ekspozycji to również historia przekształcania i pisania wojennych narracji wciąż od nowa.

***

Typy źródeł z jakimi mam w niniejszej pracy do czynienia oscylują pomiędzy obrazami zapisanymi na różnych nośnikach a materialnymi rzeczami i pomnikami. Natomiast przestrzeń w jakiej będziemy się poruszać to przestrzeń miasta, przestrzeń muzealna oraz wirtualna. Analizować będę fotografie – przyjrzę się bliżej reportażom Zbigniewa Zielonackiego z lat 1945-1947 z Poznania końca wojny i początku nowego ładu, jak również fotografiom i innym ilustracjom pojawiających się na licznych wystawach w Poznańskich muzeach traktujących o drugiej wojnie światowej oraz w broszurach wydawanych przy okazji rocznic czy otwierania kolejnych wystaw. Będą mnie także interesowały rzeczy znajdujące się na wspomnianych wystawach w Muzeach takich jak Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII, Muzeum Uzbrojenia i Muzeum Armii Poznań. Przeanalizuję również kolejne wystawy, czasowe i stałe, jakie znalazły się w tych muzeach na przestrzeni dekad, zadając pytania o rodzaj narracji jaki budują, przy pomocy jakich środków estetycznych i zabiegów symbolicznych to robią, oraz konteksty w jakie się wpisują.

Kolejnym rodzajem źródeł jaki mnie interesuje są pomniki, rzeźby i tablice pamiątkowe rozsiane w przestrzeni miasta, albo skupione w określonych miejscach pamięci, jak na przykład Cytadela. Interesuje mnie zarówno ich treść wyrażona w inskrypcjach czy użytych symbolach, jak i forma. Ponadto zwracam uwagę na miejsca w jakich się znajdują i rytuały czy zabiegi jakim są poddawane przez odwiedzających i mieszkańców miasta. Będę patrzeć zarówno na pomniki wyraźnie upolitycznione w swym przekazie, będące świadectwem określonej narracji czy wersji pamięci, jak również na rzeźby artystyczne umieszczone w przestrzeni upamiętniającej drugą wojnę światową w Poznaniu i ją estetyzujące. Analizie poddam także cmentarze znajdujące się na stokach Cytadeli (ich topografię i nagrobki), kryjące prochy żołnierzy wielu narodowości walczących między innymi w drugiej wojnie światowej, jak i innych ofiar tego konfliktu.

Oprócz źródeł wizualnych i materialnych, które stanowią rdzeń niniejszej rozprawy, posiłkować się będę źródłami pisanymi, znalezionymi w archiwach, które przebadałam, czy bibliotekach, jak również źródłami historii mówionej, czyli wywiadami z osobami zajmującymi się interesującymi mnie archiwaliami, na przykład pracownikami wymienionych muzeów.

***

Niniejsza rozprawa składa się z pięciu rozdziałów, które wspólnie budują obraz drugiej wojny światowej w publicznej przestrzeni miasta Poznania będący formą wizualnej pamięci o tej wojnie. Rozdział I dotyczy Fortu VII, pierwszego obozu koncentracyjnego ustanowionego na ziemiach polskich przez nazistów, miejsca kaźni niemalże 20 000 mieszkańców Poznania, miejsca gdzie odbyła się pierwsza w historii masowa egzekucja w komorze gazowej, które

jednak przez kilka dekad po wojnie było nieobecne w narracji historycznej głównego nurtu proponowanej przez ówczesne władze Polski. Stawiam tezę[21], iż stało się tak dlatego, że władze komunistyczne nie znalazły wśród znanych ofiar obozu żadnego przedstawiciela swojej ideologii sprzed wojny, którego mogłyby uczynić symbolem męczeństwa za „słuszną sprawę". Przeciwnie, najbardziej znane ofiary Fortu VII to działacze prawicowi, związani z endecją, jak na przykład Adolf Bniński, przedwojenny wojewoda poznański o poglądach konserwatywnych, delegat Rządu na ziemie wcielone do III Rzeszy w latach 1940-1942, całkowicie wymazany z kart historii przez socjalizm.

Muzeum w tym miejscu pamięci, które zarazem jest fragmentem pozostałości pruskich XIX-wiecznych fortyfikacji, zostało oficjalnie otwarte dopiero 1980 roku, a historia jego powstawania, ekspozycji i kolejnych wystaw daje nam wgląd w ścieranie się różnych dyskursów pamięci, budowanie wizualnych i materialnych obrazów, sięgających po *wizualne toposy,* które istniały bądź nadal istnieją w świadomości odwiedzających. Choć trzeba równocześnie podkreślić, iż pamięć o Forcie VII, mimo iż tak bolesna – a może także dlatego – istniała, i wciąż istnieje, niejako na obrzeżach świadomości – również mieszkańców – często nieświadomych, iż w sercu ich miasta istniał nazistowski obóz. W omawianym rozdziale przeanalizuję te meandry pamięci dotyczące Fortu VII i Muzeum Martyrologii Wielkopolan powstałego na jego miejscu, a także wizualność im towarzyszącą.

Rozdziały drugi i trzeci koncentrują się na Poznańskiej Cytadeli. Jest to główny element XIX-wiecznego pruskiego systemu fortyfikacyjnego, tego samego co Fort VII, przekształcającego ówczesne miasto w twierdzę – Festung Posen – który w czasie drugiej wojny światowej stał się sceną, na której w 1945 roku rozegrały się najbardziej dramatyczne walki radziecko-niemieckie o Poznań. Po wojnie to tam skupiły się wszelkie wysiłki władz i

21Por.: Anna Topolska, *Visualizing the Memory of WWII: Photographs from Fort VII in Poznań, Poland,* w: „The Polish Review", 2017, 62.2.

mieszkańców mające na celu upamiętnienie wojny, i miejsce to stało się głównym symbolem zwycięskich działań wojennych na terenie Wielkopolski, służąc tym samym jako pomnik polsko-radzieckiej przyjaźni, a także, co pokażę, medium władzy. Obecnie zwane Parkiem Cytadela, i obejmujące powierzchnię niemal 100 hektarów, stanowi największy miejski ogród w Poznaniu i jeden z największych w Polsce.

W rozdziale drugim przyjrzę się temu jakie pomniki i rzeźby zostały wzniesione na terenie parku, jak zostały umiejscowione, i czemu służyły, jak również kwestii tego w jaki sposób zorganizowane zostały cmentarze na stokach Cytadeli. Natomiast rozdział trzeci dotyczyć będzie dwóch muzeów założonych na terenie Cytadeli – Muzeum Uzbrojenia i, znacznie późniejszego (z podobnych przyczyn co Fort VII) Muzeum Armii Poznań – oraz sposobów w jakie wystawione i zgromadzone w nich eksponaty i obrazy wizualne (w tym fotografie) były w powojennych czasach poddawane zabiegom kuratorskim i jak wpisuje się to w szersze dyskusje na temat roli muzeów. Analiza opisanych w tych dwóch rozdziałach zabiegów kuratorskich posłuży mi do pokazania tego, jakie zmieniające się historyczne mitologie, były w sposób wizualny, materialny i przestrzenny generowane i mediowane w tym miejscu pamięci w powojennych dekadach.

W rozdziale kolejnym, czwartym, skupiam się na reportażu z powojennego miasta Poznania autorstwa znanego mieszkańcom fotografa, Zbigniewa Zielonackiego. Zbór ten liczy około 600 fotografii zgrupowanych w 9 albumach, i obecnie przechowywanych i dostępnych dla widzów (z wyjątkiem tych uznanych za najbardziej drastyczne) w wirtualnym muzeum historii miasta Poznania „Cyryl”. Zdjęcia te zawierają między innymi obrazy z procesu i egzekucji Arthura Greisera, Namiestnika Rzeszy w Kraju Warty, która odbyła się na stoku Cytadeli, i za pośrednictwem fotografii Zielonackiego utrwaliła się w pamięci mieszkańców miasta.

Pomimo, iż znane są jeszcze inne fotografie z wojennego Poznania, część z których omawiam przy okazji analizy wystaw muzealnych, to jednak właśnie te autorstwa Zielonackiego stały się najbardziej charakterystycznym wizualnym znakiem wojny w Poznaniu, i dlatego poświęcam im cały rozdział. Analiza aż 600 zdjęć pozwoliła mi na wyróżnienie powtarzających się wśród nich *wizualnych toposów*, które tworzą narrację o transgresji Poznania od wojny w nie do końca jeszcze stabilny pokój, noszący jej ślady. Z jednej strony, część z fotografii w tej kolekcji była użyta w kontekstach triumfalnych, zgodnych z nowo rodzącym się systemem socjalistycznym, część jednak mogła wzbudzać pamięć, która wymykała się oficjalnym wersjom, i stanowić barthesiańskie *punctum.* Zdjęcia te pokazują nam ponadto, iż obraz fotograficzny może w tym samym czasie stanowić dokument, będący dowodem zbrodni – jak na przykład fotografie masowych grobów odkrytych zaraz po wojnie – jak i być symbolem cierpienia, który podlega semiotycznym zasadom tworzenia znaczeń.

Rozdział ostatni, piąty, zatytułowany „Topografia pamięci w mieście", dotyczy pomników i tablic pamiątkowych mających na celu upamiętnienie wydarzeń, osób czy miejsc związanych z drugą wojną światową w Poznaniu oraz innych form zaznaczenia śladów wojny w tym mieście. Dopełnia on obraz zarysowany w poprzednich rozdziałach na podstawie analiz Fortu VII, Cytadeli i fotografii Zielonackiego, i pozwala na spojrzenie na przestrzeń miasta bardziej całościowo. Interesują mnie tutaj zarówno te pomniki i tablice, które zostały postawione czy zawieszone w pierwszych dekadach po wojnie, i nadal istnieją w miejskiej przestrzeni, jak i te, które zostały usunięte, miejsca, które nie został upamiętnione, oraz te, które pojawiły się wraz z transformacją ustrojową, jak chociażby Pomnik Ofiar Katynia i Sybiru na alei Niepodległości. Widać tu, jak bardzo miasto Poznań nasycone zostało wojenną symboliką, zmienną na przestrzeni czasu, która kształtowała przez lata zbiorową pamięć jego

mieszkańców, również działając na zasadzie anestetyki, i która nierzadko była odzwierciedleniem dominujących ideologii, debordowskim spektaklem.

***

Badania nad drugą wojną światową w Poznaniu prowadzone są od lat, jednak jak do tej pory nie ukazało się opracowanie, które podjęłoby temat pamięci zbiorowej mieszkańców tego miasta dotyczącej wojny, a już tym bardziej nie podjęto jak dotąd tematu źródeł wizualnych w jej kształtowaniu. Nie ma takich badań zarówno na gruncie polskim, jak i angielskojęzycznym.

Jeśli chodzi o badania na stratami Poznania w drugiej wojnie światowej to trzeba wymienić studium Mariana Olszewskiego, z 1973 roku, w postaci monografii pt. *Straty i Martyrologia ludności polskiej w Poznaniu 1939-1945*[22]. Ostatnio natomiast ważną pozycją w obszarze badań nad stratami ludności Poznania i Wielkopolski jest książka Łukasza Jastrząbia i Joanny Lubierskiej pt. *Ofiary terroru i działań wojennych 1939-1945 zarejestrowane w księgach zgonów Urzędu Stanu Cywilnego w Poznaniu*[23] z 2018 roku.

Nie ma natomiast aktualnych publikacji dotyczących Fortu VII, zarówno w czasach wojny, jak i po wojnie, z wyjątkiem ważnej z punktu widzenia badań nad tym miejscem, lecz liczącej już niemalże 50 lat książki Mariana Olszewskiego *Fort VII w Poznaniu*[24] z 1971 roku, oraz mojej niedawnej publikacji[25], zamieszczonej w „The Polish Review" w 2017 roku.

Inaczej sprawa ma się w kwestii Cytadeli, która, jak zresztą argumentuję w mojej pracy, była głównym punktem zainteresowania w temacie drugiej wojny światowej, i nie

22Marian Olszewski, *Straty i Martyrologia ludności polskiej w Poznaniu 1939-1945*, Poznań 1973.
23Łukasz Jastrząb, Joanna Lubierska, *Ofiary terroru i działań wojennych 1939-1945 zarejestrowane w księgach zgonów Urzędu Stanu Cywilnego w Poznaniu*, 2018.
24Marian Olszewski, *Fort VII w Poznaniu*, Wydawnictwo Poznański, Poznań 1974 (wydanie drugie).
25Anna Topolska, *Visualizing the Memory of WWII: Photographs from Fort VII in Poznań, Poland*, w: „The Polish Review", 2017, 62.2.

tylko, w Poznaniu. W 2011 roku całe wydanie Kroniki Miasta Poznania[26] zostało poświęcone Cytadeli, a w nim pojawił się szereg artykułów podejmujących szczegółowe tematy dotyczące tego miejsca, z czego korzystam w mojej rozprawie obok badań źródłowych. Z wcześniejszych pozycji, trzeba wymienić *Bitwę o Poznań*[27] Zbigniewa Szumowskiego z 1971 roku, a z nowszych książkę Krzysztofa Stryjkowskiego *Poznań '45. Ostatni rok wojny i pierwszy rok odbudowy*[28], oraz książkę Michała Krzyżaniaka[29], podejmującą temat tej bitwy w świetle materiałów niemieckich, z 2015 roku, i koniecznie opracowanie Macieja Karalusa pt. *Przewodnik po polu bitwy. Cytadela 1945*[30] z 2017 roku. Książki te, jakkolwiek cenne, skupiają się jednak przede wszystkim na czasach wojny, a nie powojennej o niej pamięci. Oczywiście mówiąc o Cytadeli pominąć nie można ważnego dzieła Wiesława Olszewskiego[31] na temat cmentarzy na stokach Cytadeli, które po części zahacza o tę tematykę.

Jeśli chodzi o fotografie wojenne miasta Poznania, to nie ma publikacji naukowej na ten temat, jak zresztą na temat fotografii wojennych w Polsce w ogóle. Jest to temat nowy. Temat pomników w tym mieście został natomiast ostatnio pojęty w sposób nowatorski w porównawczym studium Małgorzaty Praczyk *Materia Pomnika*[32] z 2015 roku, w którym autorka bada społeczne funkcje XIX i XX-wiecznych pomników między innymi w Poznaniu. Na gruncie poznańkim trzeba wymienić także pracę dokumentującą poznańskie monumenty pod redakcją Zbysława Wojtkowiaka, *Napisy pamiątkowe miasta Poznania*[33]. W ogólnopolskim kontekście natomiast ujęła temat pomników Agnieszka Gębczyńska-Janowicz

26„Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
27Zbigniew Szumowski, *Bitwa o Poznań 1945*, Poznań 1971.
28Stryjkowski Krzysztof, *Poznań '45. Ostatni rok wojny i pierwszy rok odbudowy*, Poznań 2013.
29Michał Krzyżaniak, *Obraz bitwy o Poznań (1945) w świetle dokumentów i materiałów niemieckich*, Poznań 2015.
30Maciej Karalus, *Przewodnik po polu bitwy. Cytadela 1945*, Poznań 2017.
31Olszewski Wiesław, *Cmentarze na stokach poznańskiej Cytadeli*, Poznań 2008.
32Małgorzata Praczyk, *Materia Pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasburgu w XIX i XX wieku*, Poznań 2015.
33Wojtkowiak Zbysław, *Napisy pamiątkowe miasta Poznania*, Poznań 2004.

w swej książce pt. *Polskie założenia pomnikowe – rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*[34] z 2010 roku.

Jeśli chodzi o studia nad pamięcią to zarówno w Polsce, jak i za granicą badania te są prowadzone od kilku dekad, w niemalże wszystkich instytucjach, które zajmują się badaniami historycznymi. Na gruncie polskim, a właściwie polsko-niemieckim, wyróżniają się badania Roberta Traby, szczególnie współredagowana przez niego seria czterech tomów dzieła pt. *Polsko-niemieckie miejsca pamięci,* które ukazały się w latach 2012-2015, i które czerpią bezpośrednio z założeń teoretycznych autorów takich jak Pierre Nora, a nawet idą o krok dalej. Badania nad pamięcią w Polsce skupiają się jednak na historii mówionej, założeniach pomnikowych, oraz źródłach pisanych. Moja praca natomiast wprowadza na grunt tychże badań wątek źródeł wizualnych, tak istotnych dla kultury Zachodu XX wieku.

Na gruncie historii wizualnej w polskiej historiografii nie mamy jeszcze zbyt wielu pozycji. Od kilku lat w tej dziedzinie publikują zwłaszcza Dorota Skotarczak, autorka *Historii wizualnej*[35], swego rodzaju przewodnika po tej dość nowej, proklamowanej w owej książce dziedzinie badań historycznych, zakładającej podejście do dziejów przez pryzmat źródeł wizualnych – w którą zdecydowanie wpisuje się moja praca, oraz Piotr Witek, autor książek takich jak *Kultura – Film – Historia*[36], czy *Andrzej Wajda jako historyk: metodologiczne studium z historii wizualnej*[37]. Autorzy ci nakreślają metodologiczno-teoretyczne ramy historii wizualnej i dają przykłady jej zastosowania, jednak w swoich badaniach skupiają się przede wszystkim na filmie i jego użyciach. Ponadto, kulturą wizualną w Polsce zajmują się również warszawscy naukowcy tacy jak Łukasz Zaremba, autor nowej książki dotyczącej polskiego, miejskiego krajobrazu pt. *Obrazy wychodzą na ulice*[38], oraz

34Agnieszka Gębczyńska-Janowicz, *Polskie założenia pomnikowe – rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa 2010.
35Dorota Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2013.
36Witek Piotr, *Kultura Film Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.
37Witek Piotr, *Andrzej Wajda jako historyk: metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.
38Zaremba Łukasz, *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Warszawa 2018.

Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska oraz Magda Szcześniak, współautorzy nowej publikacji pt. *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*[39]. Mnie zaś od dawna interesowała interpretacja fotografii, stanowiąca znaczną część niniejszej pracy, czym wcześniej podzieliłam się w swoich publikacjach pt. *Metody analizy fotografii w świetle teorii Rolanda Barthes'a*[40] z 2008 roku, *Fotografia wojenna – pomiędzy estetyką a etyką*[41] z 2010 roku, czy *Od rzeczy do symbolu: fotografie Leszka Paprzyckiego z czerwca 1956 roku*[42] z 2016 roku. Istnieją natomiast w Polsce badania na gruncie antropologii i socjologii dotyczące użycia i interpretowania obrazu w tych naukach, które są także dla mnie inspiracją, autorów takich Krzysztof Olechnicki[43] i Sztompka[44].

Inaczej wygląda sprawa w kwestii muzeów historycznych i ich funkcjonowania w polskiej kulturze. Tutaj moja praca wpisuje się w istniejącą już dyskusję na gruncie historiografii. W Polsce przywołać trzeba przede wszystkim prace Anny Ziębińskiej-Witek, która wraz z Grzegorzem Żukiem współredagowała ważną pozycję *Muzea w kulturze współczesnej*[45], a sama jest autorką książki *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*[46]. Ponadto, w 2011 roku odbyła się w Poznaniu ważna ogólnopolska Konferencja Polskich Muzeów Historycznych, zwieńczona istotną na tym gruncie publikacją[47] pod redakcją Aleksandry Kubisiak. Podczas tej konferencji miało miejsce również oprowadzanie badaczy po Muzeum Fortu VII w Poznaniu, w którym miałam okazję wziąć udział, oraz

39 Kurz Iwona, Kwiatkowska Paulina, Szcześniak Magda, Zaremba łukasz, *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, Warszawa 2017.
40 Topolska Anna, *Metody analizy fotografii w świetle teorii Rolanda Barthes'a*, w: Dorota Skotarczak (red.), *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, Poznań 2008.
41 Topolska Anna, *Fotografia wojenna – pomiędzy estetyką a etyką*, w: Marek Kaźmierczak (red.), *Kultura cnoty – cnoty kultur*, Poznań 2010.
42 Topolska Anna, *Od rzeczy do symbolu: fotografie Leszka Paprzyckiego z czerwca 1956 roku*, w: Dorota Skotarczak, Stanisław Jankowiak (red.), *Społeczeństwo PRL. 1956*, Poznań 2016.
43 Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003; Olechnicki Krzysztof (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Toruń 2003.
44 Sztompka Piotr, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005.
45 Ziębińska-Witek Anna, Grzegorz Żuk (red.), *Muzea w kulturze współczesnej*, Lublin 2015.
46 Ziębińska-Witek Anna, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.
47 Kubisiak Aleksandra (red.)Konferencja Polskich Muzeów Historycznych, Poznań – Gniezno 2011, , Uni-Druk, Luboń k. Poznania 2011.

wystawiono przygotowany dla nich spektakl plenerowy w tymże muzeum, który będzie także przedmiotem moich analiz w odpowiednim rozdziale.

Na gruncie literatury anglojęzycznej, temat wojennej traumy i pamięci przebadany jest dość dobrze[48], ale przede wszystkim w kwestii Holokaustu i dotyczącej go polityki pamięci oraz wizualności[49]. Podobnie zresztą jak na gruncie polskiej historiografii ostatnich dekad, gdy temat ten stał się przedmiotem badań i kulturowego przepracowywania traumy. Ważną pozycją, wnikającą w kwestie powojennej polityki pamięci w Polsce wobec miejsc pamięci związanych z Holokaustem za czasów komunistycznych, jest książka Jonathana Heunera *Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945–1979*[50] z 2003 roku. Natomiast fotografia dotycząca Holokaustu została dogłębnie przeanalizowana w książce Janiny Struk, przetłumaczonej również na polski pt. *Holokaust w fotografiach: interpretacje dowodów*[51].

Jeśli chodzi o kwestie mechanizmów rządzących powojennym ładem w Polsce, które stają się tłem dla moich problemów badawczych, to nie można nie wspomnieć książek Krystyny Kersten, *Narodziny systemu władzy*[52], Marcina Zaremby, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej*[53], oraz współredagowana z Dariuszm Stolą, *PRL. Trwanie i zmiana*[54], Andrzeja Paczkowskiego *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*[55], Michaela Fleminga, *Communism, Nationalism and Ethnicity in Poland,*

48Alexander Jeffrey (red.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press 2004; Caruth Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press 1995; Caruth Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press 1996; Edkins Jenny, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press 2003; Roth Michael (red.), *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*, Columbia University Press 2011.

49Kerner Aaron, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, Continuum 2011; Liss Andrea, *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography, And The Holocaust*, University of Minessota Press, 1998.

50Huener Jonathan.,*Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945–1979*, Athens: Ohio University Press 2003.

51Struk Janina, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, Warszawa 2007.

52Kersten Krystyna, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-48*, Warszawa 1984.

53Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej*, Warszawa 2001.

54Zaremba Marcin, Stola Dariusz (red.), *PRL. Trwanie i zmiana*, Warszawa 2003.

55Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa 2000

1944–1950[56], który argumentuje o nacjonalistycznym, wykluczającym charakterze komunizmu w Polsce, Padraica Kenneya, pt. *Rebuilding Poland: Workers and Communists, 1945–1950*[57], który z kolei udowadnia, iż w samym polskim narodzie, a zwłaszcza klasie pracującej istniały mechanizmy, które umożliwiły wprowadzenie komunizmu do Polski i zakotwiczenie go w społeczeństwie, oraz pracy stricte dotyczącej terenów Wielkopolski, wspomnianej już przeze mnie książki, z którą wchodzę w dyskusję, *A Clean Sweep? The Politics of Ethnic Cleansing in Western Poland, 1945–1960*[58], Davida Curpa. Trzeba także tutaj wymienić wydaną przez Instytut Pamięci Narodowej pracę zbiorową pod redakcją Krzysztofa Brzechczyna, *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*[59] oraz wspomniana już książka *Poznań '45* Krzysztofa Stryjkowskiego[60] opisująca ten przełomowy dla Poznania rok, jak również kanoniczne prace Jerzego Topolskiego dotyczące tych terenów *Wielkopolska poprzez wieki*[61] i redagowane wraz z Lechem Trzeciakowskim *Dzieje Poznania*[62], zwłaszcza tom 2. Odnosząc się do dyskusji zapoczątkowanych przez powyższych badaczy historii Polski powojennej, pokaże jak wyglądały mechanizmy polityki pamięci w jej kontekście. Kwestia transformacji ustrojowej po 1989 roku w Polsce jest również dość dobrze zbadana zarówno na gruncie historiografii polskiej jak i zagranicznej[63]. Będę sięgać po ustalenia przeprowadzonych już badań by zarysować tło na którym umieszczę analizy źródeł dotyczących pamięci o drugiej wojnie światowej w Poznaniu okresu przełomu.

Jednakże, ogólnie rzecz ujmując badania nad powojenną historią Polski, zarówno te polskie, jak i te anglojęzyczne, są metodologicznie dość tradycyjne. Opierają się na źródłach

56Fleming Michael, *Communism, Nationalism and Ethnicity in Poland, 1944–1950,* Routledge 2010.
57Kenney Padraic, *Rebuilding Poland: Workers and Communists, 1945–1950,* Ithaca: Cornell University Press, 1997.
58Curp T. David, *A Clean Sweep? The Politics of Ethnic Cleansing in Western Poland, 1945–1960,* Rochester, NY: University of Rochester Press 2006.
59Brzechczyn Krzysztof (red.), *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, Poznań 2008.
60Stryjkowski Krzysztof, Poznań '45. Ostatni rok wojny I pierwszy rok odbudowy, Poznań 2013.
61Topolski Jerzy, *Wielkopolska poprzez wieki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999.
62Topolski Jerzy, Trzeciakowski Lech (red.), *Dzieje Poznania*, Tom 2, księga 2, Warszawa – Poznań 1998.
63 Zob. np.: Hardy Jane, *Poland's New Capitalism,* Pluto Press 2009.

pisanych, a źródła wizualne, które stanowią kanwę mojej pracy, są przez tychże badaczy dotychczas wykorzystywane jako materiał badawczy w niewielkim stopniu. Inspiracją mogą zaś stać się prace dotyczące innych regionów świata. Na przykład książka Christiny Schwenkel, *The American War in Contemporary Vietnam*[64], która analizuje pamięć dotyczącą wojny w Wietnamie, w tym kraju współcześnie, w odniesieniu do miejsc pamięci, pomników, wystaw muzealnych, a także fotografii, albo *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*[65] autorstwa Simonetty Falasca-Zamponi oraz prace Walkowitza[66], a także podejmująca tematy etyczne praca zbiorowa pt. *Beautiful Suffering*[67]. Warto również wspomnieć istotne z punktu widzenia muzealnictwa prace zbiorowe: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*[68] oraz *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*[69], do których będę się odnosić analizując poznańskie muzea.

Jeśli chodzi o badania nad kulturą wizualną w literaturze anglojęzycznej, to ta dziedzina badawcza na stałe już od lat 1990-tych w niej zagościła. Powstało wiele prac teoretycznych, z których czerpię w mojej rozprawie, autorów takich jak Nicolas Mirzoeff[70],

64Christina Schwenkel, *The American War in Contemporary Vietnam,* Indiana University Press 2009.
65Falasca-Zamponi Simonetta, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy,* University of California Press 2000.
66Walkowitz Daniel, *Contested Histories in Public Space: Memory, Race, Nation*, Duke 2009; Walkowitz Daniel, *Memory and the Impact of Political Transformation in Public Space* 2004.
67Reinhardt Mark, Edwards Holly, Dugenne Erina (red.), *Beautiful Suffering. Photography and Trafic in Pain*, The University of Chciago Press 2007.
68Karp I, Lavine Steven D., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display,* Smithsonian Books 1991.
69Karp I., Kratz C., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (red.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations,*, Duke University Press 2006.
70Mirzoeff Nicolas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, 2005; Mirzoeff Nicolas, *The Visual Culture Reader,* Routledge, 2012; Mirzoeff Nicolas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality,* Duke University Press, 2011; Mirzoeff Nicholas, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture,* Routledge 2005; Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, Kraków-Warszawa 2016.

W. J. T. Mitchell[71], Stuart Hall[72], Martin Jay[73], Chris Jenks[74], Julian Rose[75], czy John Tagg[76]. Ponadto, jak wspomniałam, wiele napisano na temat historii wizualnej i Holokaustu. Ja, w mojej pracy, pokażę jednak ten problem szerzej, jako że podejmę wątki przeplatania się pamięci o Holokauście i pamięci o polskich nie-żydowskich ofiarach. Punktem odniesienia zaś staną się dla mnie prace takich badaczy jak Barbie Zelizer[77], S. Horstein i F. Jacobowitz[78], Joshua Hirsch[79], czy Dominic LaCapra[80]. Jeśli zaś chodzi o fotografię i tematykę wojenną to moja praca wpisywać się będzie w dyskusję autorów takich jak: oczywiście kanoniczna Susan Sontag[81], Julia Thomas[82], Susan Crane[83], Susie Linfield[84], wspomniana już Janina Struk, i oczywiście Ariella Azoulay[85], oraz, pisząca o fotografii szerzej, Elizabeth Edwards[86].

***

71W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press 1987; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press 2005.
72Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage 2003.
73Jay Martin, *Downcast Eyes. The denigration of Vision in the twientieth-century french thought*, University of California Press 1994.
74Jenks Chris (red.), *Visual culture*, London- New York 1995.
75Rose Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage 2006.
76John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Univ Of Minnesota Press 1993.
77Barbie Zelizer, *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press 2001; Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, University of Chicago Press 2000.
78Horstein S., Jacobowitz F., *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, Indiana University Press 2002.
79Hirsch Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press 2003.
80Dominic LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press 1996; Dominic LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press 2000.
81Sontag Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador 2003; Sontag Susan, *On Photography*, Picador 1990.
82Julia Thomas, *Photography, National Identity, and the 'Cataract of Times:' Wartime Images and the Case of Japan*, "American Historical Review" 103, 5 (December 1998); Julia Thomas, *The Evidence of Sight*, "History and Theory, Theme Issue: Photography and Historical Interpretation", 48 (December 2009).
83Susan Crane, *Choosing not to look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography*, "History and Theory", Vol. 47, October 2008.
84Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University of Chicago Press 2012.
85Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso 2012; Ariela Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books 2008.
86Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg Publishers 2001; Edwards and Hart Janice (red.), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Routledge 2004; Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Duke University Press 2012.

Badania mniej lub bardziej bezpośrednio związane z niniejszą pracą prowadzę co najmniej od dziesięciu lat, ukończywszy przedtem studia magisterskie w zakresie historii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Po studiach, robiąc pierwsze przymiarki do napisania pracy doktorskiej, przebywałam w latach 2007-2009 na stypendium badawczym American Polish Research Fellowship Program jako Senior Research Associate na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Notre Dame w South Bend w Indianie w Stanach Zjednoczonych. Już wtedy moje zainteresowania ogniskowały się wokół historii wizualnej i analizy źródeł wizualnych w badaniu konfliktów zbrojnych. Czas ten wykorzystałam na zaznajomienie się z szerokim zakresem literatury teoretycznej i metodologicznej w tej dziedzinie. Teksty te dostępne były mi w bibliotece uniwersytetu Notre Dame, Hesburgh Library, bądź za jej pośrednictwem sprowadzone z innych amerykańskich bibliotek.

Ponadto, miałam możliwość współpracy z pracującą na tamtejszym uniwersytecie profesor Julią Adeney Thomas, autorką licznych tekstów dotyczących historii wizualnej, fotografii i drugiej wojny światowej w kontekście japońskim, której jestem wdzięczna za pomoc i poświęcony mi czas. Uczestniczyłam także w jej zajęciach „Fotografia i historia" oraz seminarium metodologicznym. W Kwietniu 2008 uczestniczyłam w konferencji na Uniwersytecie Yale pt. „Photographic Proofs. A Conference on Image, History and Memory", a w lipcu tego samego roku w seminarium zorganizowanym przez the School of the Art Institute w Chicago pt. „What is an Image?", latem 2010 zaś przedstawiłam swoje badania i refleksje na konferencji pt. „Atrocity, Photography and War: An International Symposium" w Monash Prato Center we Włoszech.

W latach 2010-2015 odbyłam studia magisterskie z zakresu historii na Uniwersytecie Michigan, w Ann Arbor w Stanach Zjednoczonych, będąc stypendystką Copernicus Program in Polish Studies oraz Wydziału Historycznego tegoż uniwersytetu. Podczas moich studiów

skupiłam się na zgłębianiu zachodniej literatury na temat historii Europy wschodniej, szczególnie Polski, oraz poszerzyłam swoją wiedzę o literaturę z dziedziny historii świata i Europy zachodniej, zarówno uczestnicząc w zajęciach tamtejszych profesorów, jak i prowadząc zajęcia dla studentów studiów licencjackich. Korzystałam ze zbiorów dostępnych w bibliotece Uniwersytetu Michigan. Jestem wdzięczna wszystkim profesorom i kolegom, z którymi toczyłam dyskusje na zajęciach i poza nimi, szczególnie na trudne tematy historii Europy wschodniej oraz problematyki wizualności w kontekście wojen, a także za wszelkie wsparcie i zrozumienie udzielone mi w tym trudnym ze względów zdrowotnych dla mnie czasie.

Dodatkowo, wzbogaciłam swą wiedzę o teorię z zakresu muzealnictwa, kończąc na Uniwersytecie Michigan studia podyplomowe w tym kierunku i odbywając staż przy projekcie dotyczącym polskich i żydowskich imigrantów w Detroit, Chene Street History Project, przy którym współpracowałam z dyrektorem UM Institute for Research on Labor, Employment and the Economy Marianem Krzyżowskim oraz menedżerką projektu i burmistrzyni Hamtramck Karen Majewski, którym jestem wdzięczna za wszystko co mnie nauczyli i pokazali. Poszerzyło to również zakres moich zainteresowań badawczych o sposoby przedstawiania i upamiętniania traumatycznych wydarzeń historycznych w przestrzeni muzealnej.

Latem 2011 roku moje zainteresowania były już na tyle sprecyzowane, iż podjęłam się trzy-miesięcznych badań w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII w Poznaniu. Dziękuję tutaj za nieocenioną pomoc i współpracę wszystkim pracownikom tego muzeum, ówczesnym i obecnym, a szczególnie panu Leszkowi Wróblowi, pani Agacie Płonce i panu Przemysławowi Jurkiewiczowi, a także obecnemu kierownikowi muzeum panu Grzegorzowi Kucharczykowi za ogromną przychylność i wsparcie. Moje badania w Forcie VII

zaowocowały napisaniem pracy seminaryjnej u profesor Kali Israel na Uniwersytecie Michigan, kilkoma wystąpieniami konferencyjnymi (w Chicago, Warszawie i Toronto) oraz artykułem dotyczącym fotografii w przestrzeni muzealnej Fortu VII i jej roli w kształtowaniu pamięci o tym miejscu i drugiej wojnie światowej, zatytułowanym *Visualizing the Memory of World War II: Photographs from Fort VII in Poznań, Poland* i opublikowanym w „The Polish Review" w 2017 roku. Zebrany wówczas materiał posłużył mi również do napisania pierwszego rozdziału mojej dysertacji.

Ukończywszy studia w Stanach Zjednoczonych i powróciwszy do Polski, kontynuuję swoje badania nad pamięcią i wizualnością dotyczących drugiej wojny światowej w Polsce, a szczególnie w Poznaniu, pod kierunkiem profesor Doroty Skotarczak z Pracowni Historii Wizualnej Instytutu Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, promotor mojej pracy doktorskiej, której jestem niezwykle wdzięczna za danie mi szansy na napisanie tej pracy, cierpliwe i szybkie czytanie moich szkiców, niezwykle pomocne uwagi i wskazówki, liczne i długie dyskusje, oraz zaufanie i wiarę we mnie.

Wiosną 2017 przeprowadziłam kwerendy archiwalne w poznańskim Muzeum Uzbrojenia oraz Muzeum Armii Poznań. Za pomoc i udostępnienie mi zbiorów bardzo dziękuję wszystkim pracownikom tych muzeów a zwłaszcza kierownikowi Muzeum Armii Poznań panu Jarosławowi Bączykowi, dzięki któremu dotarłam do wielu ciekawych materiałów, oraz kierownikowi Muzeum Uzbrojenia panu Arkadiuszowi Maciejewskiemu. Wstępne wyniki analiz dotyczących przestrzeni Parku Cytadela, oraz znajdujących się tam obiektów i wyżej wymienionych muzeów zaprezentowałam na konferencjach: Polish Institute of Arts and Sciences of America w Krakowie w czerwcu 2017 oraz Association for Slavic, East European & Eurasian Studies w Chicago w listopadzie tego samego roku. Cenne uwagi wyniesione z tych konferencji znajdują swe odzwierciedlenie w niniejszej pracy.

Jesienią 2017 przeprowadziłam również kwerendę w bibliotece Uniwersytetu Yale, gdzie spędziłam dwa tygodnie będąc gościem doktor Sarah Garibova, której również dziękuję za liczne dyskusje. W tym samym czasie przeprowadziłam analizy fotografii Zbigniewa Zielonackiego, które są przedmiotem rozdziału IV mojej rozprawy. Za udostępnienie mi zbiorów i wsparcie w pracy dziękuję pracownikom Wydawnictwa Miejskiego Posnania, a szczególnie szefowej projektu Cyryl pani Danucie Bartkowiak, oraz panu Pawłowi Michalakowi. Wyniki badań zaprezentowałam i przedyskutowałam na konferencji Memory Studies Association w Kopenhadze w grudniu 2017 roku a ostatecznie znalazły się one w rozdziale 4 niniejszej pracy.

Natomiast wiosną 2018 roku przeprowadziłam ostatni etap moich badań, czyli zgromadzenie danych na temat pomników i tablic pamiątkowych w przestrzeni miasta Poznania oraz ich analizę. Tutaj niezwykle wdzięczna jestem pracownikom poznańskiego oddziału Instytutu Pamięci Narodowej panu Adamowi Kaczmarkowi oraz pani Karolinie Bittner. Wdzięczna jestem również artystce Hadas Tapouchi za owocne spotkanie i możliwość uczestnictwa w wernisażu jej wystawy na temat obozów pracy przymusowej w Poznaniu wiosną 2016 w Centrum Kultury Zamek. Poza tymi konsultacjami, od powrotu do Polski w 2015 roku podczas mojej pracy korzystałam zarówno z księgozbioru dostępnego w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu, jak również tego, zgromadzonego przez mojego ojca Jerzego Topolskiego, oraz swojego własnego.

Wdzięczna jestem również mojej rodzinie, przede wszystkim mamie i bratu, oraz przyjaciołom, za wsparcie i wyrozumiałość podczas pisania niniejszej rozprawy.

Rozdział 1

Fort VII – pomiędzy zapomnieniem a pamięcią

Tuż po inwazji na Polskę i stoczeniu zwycięskich walk z wojskami polskimi we wrześniu 1939 roku, Niemcy rozpoczęli organizację sieci więzień i obozów na podbitych terenach, w tym na tych wcielonych do III Rzeszy, na których znajdował się Poznań. Jako że okupanci zastali tutaj pozostałości po pruskich fortyfikacjach powstałych w XIX wieku, ich wykorzystanie wydało się naturalne. Szczególnie mowa jest tutaj o Forcie nr VII, jednym z osiemnastu fortów Twierdzy Poznań (Festung Posen), który znajdując się wówczas z dala od części mieszkalnych miasta, już we wczesnym październiku 1939 roku stał się siedzibą jednego z najokrutniejszych w historii nazistowskich obozów. Co więcej, warto zaznaczyć, iż to właśnie w Forcie VII dokonano pierwszej w historii ludzkości egzekucji w komorze gazowej. Ofiarami byli wtedy pacjenci szpitala psychiatrycznego w Owińskach, którzy – dodam – dopiero w latach 90-tych XX wieku zostali upamiętnieni tablicą pamiątkową zawieszoną przy wejściu do tamtego bunkra. Potem przyszły kolejne ofiary, jako że obóz został zaprojektowany aby wymordować wielkopolską inteligencję oraz państwowe struktury podziemne działające na tym terenie, ale także innych cywilów, którzy nie zostali przesiedleni do Generalnego Gubernatorstwa a wedle okupanta sprawiali problem. Liczba ofiar zanotowana w niemieckiej dokumentacji przekazanej do Urzędu Stanu Cywilnego w Poznaniu to 479 osób, jednakże badacze szacują iż w Forcie VII więzionych było pomiędzy 18 000 a 45 000 ludzi, a zginęło 4,500 do aż – co możliwe – 20 000 więźniów[87]. Większość dokumentacji została jednak zniszczona lub też ofiary po prostu nie były dokumentowane.

87 Niepublikowane dane z archiwum Fortu VII, konsultowane z kustoszem Leszkiem Wróblem (2011).

Doświadczenia traumatyczne charakteryzują się okresem utajenia, który następuje przed ich powrotem do świadomości, kiedy to dopiero możliwe jest retrospektywne stworzenie znaczeń. Amnezja zdaje się być elementem w tym łańcuchu zdarzeń. Jednak niektóre wspomnienia mogą być również wyparte z powodów ideologicznych i zastąpione „jedynie słuszną prawdą" oficjalnej wersji pamięci zbiorowej. Ta wyparta pamięć często istnieje w formie *przeciw-pamięci*. Tak właśnie było w przypadku Fortu VII i procesu tworzenia muzeum tego miejsca.

Pomimo tego, iż – jak możemy uznać – Fort VII był miejscem największego męczeństwa mieszkańców rejonu Wielkopolski w historii, nie jest on szczególnie obecny w pamięci Poznaniaków[88]. Stało się tak ponieważ zaraz po wojnie został on przez nowe, komunistyczne wtedy władze, zamknięty dla odwiedzających i przeznaczony na magazyn wojskowy i miejsce stacjonowania jednej z jednostek wojskowych, co uniemożliwiło jakiekolwiek oficjalne upamiętnienie, i zepchnęło je na boczny tor narracji historycznej powojennej Polski. Wyrazem tego jest fakt, iż muzeum na miejscu Fortu VII otwarto oficjalnie dopiero w 1980 roku. Jeśli chodzi o publikacje na temat tego miejsca, to w przeciągu powojennych dekad pojawiło się tylko jedno opracowanie naukowe dotyczące historii tego miejsca (nie licząc broszur), książka Mariana Olszewskiego pt. *Fort VII w Poznaniu* z 1971 roku, potem przywołany wyżej artykuł Korneli Kajdy sygnalizujący zapomnienie otaczające Fort VII, oraz niedawno, w 2017 roku, wspomniany już artykuł mojego autorstwa skupiający się na wizualności pamięci o Forcie VII, pt. *Visualizing the Memory of World War II: Photographs from Fort VII in Poznań*, w którym zawarłam konkluzje z części moich badań na tym miejscem[89].

88 Potwierdzają to badania ankietowe i obserwacje uczestniczące przeprowadzone w 2013 roku przez Kornelię Kajdę. Zobacz: Kornelia Kajda, *Muzeum w Pamięci czy niepamięci? (Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII)*, w: *Obóz-Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, Kraków 2013.

89 Niektóre z nich przywołam w niniejszym rozdziale, jednak będzie on dużo bogatszy w analizy zarówno źródeł historycznych jak i ich kontekstów, i stanowi podsumowanie moich dotychczasowych badań nad Fortem VII.

Szukając odpowiedzi na pytanie o to dlaczego pamięć o Forcie VII została tak zmarginalizowana, doszłam do wniosku, iż władze komunistyczne nie tylko nie widziały potrzeby upamiętniania tego miejsca, ale także stawiały opór oddolnym próbom stworzenia muzeum na tym miejscu, gdyż nie tylko nie znalazł się wśród ofiar jakikolwiek „męczennik" za sprawę socjalistyczną, ale także najbardziej prominentne ofiary Fortu VII były związane z prawicowymi, endeckimi kręgami Wielkopolski, czyli przedwojennymi oponentami zwolenników socjalizmu. Powojenne władze dbały o to, by tego typu postacie nie wyrastały na męczenników czy też bohaterów, do tego wręcz stopnia iż wymazywano ich z kart historii. Odbiło się to na rozwiązaniach upamiętniających drugą wojnę światową w Polsce, a tym samym w jej zachodniej części, gdzie historycznie prawicowe, antyniemieckie kręgi były najbardziej obecne, i rozgrywały swoje własne konflikty z uprzednim zaborcą, potem sąsiadem, a potem okupantem. W Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej nie było jednak miejsca dla takich politycznych opcji i stąd wybory władz dotyczące tego kogo upamiętniać, a kogo wymazać ze zbiorowej pamięci.

Oczywiście pamięć o Forcie VII istniała, od czasów zakończenia wojny, wśród rodzin ofiar, byłych więźniów, oraz kombatantów, i to właśnie te środowiska domagały się oficjalnego upamiętnienia tego miejsca kaźni. W kulturze drugiej połowy XX wieku jednak, to co nie istnieje wizualnie bądź materialnie, nie istnieje jakoby w pamięci, o czym pisał Pierre Nora, którego słowa tu jeszcze raz przywołam. Napisał on: „Mimo, iż tradycyjna pamięć zanika, czujemy się zobowiązani do wytrwałego kolekcjonowania pozostałości, świadectw, dokumentów, obrazów, pogłosek, jakichkolwiek widzialnych znaków tego, co było, tak jakby to pęczniejące *dossier* miało być wykorzystane jako dowód przed nieznanym jeszcze trybunałem historii."[90]

90 Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire,* w: Tytul roboczy: Archiwum, nr 2, 2009 (opublikowane przez Muzeum Sztuki w Lodzi. http://www.msl.org.pl/dzialalnosc-naukowa/article/1085/sub,wydawnictwa).

Zatem, nie wystarczy by relacja o traumatycznych wydarzeniach drugiej wojny światowej była opowiedziana, musi być jeszcze ona zwizualizowana (w możliwej dla siebie formie), zakodowana w kulturowo zrozumiałe znaki i symbole, oraz zaznaczona w autentycznym miejscu opowiadanych zdarzeń. Te właśnie miejsca, funkcjonują – jak pisze Ricoeur[91] – „głównie jako *reminders*, wskaźniki przypomnienia, i są oparciem dla słabnącej pamięci, orężem w walce z zapomnieniem, a nawet milczącym zastępcą w przypadku martwej pamięci. Miejsca „ostają się" jako inskrypcje, pomniki, potencjalnie dokumenty [oraz, dodałabym i podkreśliła – obrazy- przyp. A.T.], natomiast wspomnienia przekazywane wyłącznie ustnie, głosem, ulatują tak samo jak słowa"[92]. Dlatego też cel, jakim było utworzenie muzeum na miejscu Fortu VII, który przyświecał grupom skupionym wokół kombatantów, był tak kulturowo ważny i dlatego tak uparcie władze stawiały tym zamiarom opór, stopniowo jednak idąc na kolejne kompromisy ze wspomnianymi grupami zwolenników upamiętnienia tego miejsca na przestrzeni powojennych dekad. Efektem ścierania się tych dwóch wersji pamięci jest historia powstawania i kreowania muzeum Fortu VII, gromadzenia w nim eksponatów, dokumentów oraz źródeł wizualnych, która będzie mnie w tym rozdziale interesować, szczególnie właśnie przez pryzmat jej wizualnych przejawów.

Analizując historię wizualną upamiętnień i ewolucję pamięci dotyczących Fortu VII, opowiem nie tylko historię tego miejsca, ale także pokażę, że fotografia, która stanowi pewien język i może wywoływać emocje, w dużej mierze przyczynia się do tworzenia narracji dotyczących miejsc pamięci takich jak Fort VII oraz do wizualizacji pamięci o tych miejscach. Fotografia jednak zawsze znajduje się w kontekście. W kontekście tekstu, czasu, przestrzeni, miejsca, innych form upamiętnienia, rzeczy materialnych – sama też będąc do pewnego stopnia rzeczą. Dlatego też obrazy będę analizować w relacji do tychże elementów.

91 Ricoeur Paul, *Pamięć, Historia, Zapomnienie*, Kraków 2006, s. 58.
92 Tamże.

***

Muzeum Fortu VII, dziś istniejące pod nazwą Muzeum Martyrologii Wielkopolan – Fort VII, jako oddział Wielkopolskiego Muzeum Niepodległości, było tworzone stopniowo, jako efekt działań oddolnych. Pierwsze informacje o obozie koncentracyjnym w Forcie VII pojawiły się już w 1943 roku w raporcie wydanym przez Delegaturę Rządu na Kraj, organ zwierzchni polskich struktur podziemnych (utworzony w 1940 roku i powiązany z polskim Rządem na Uchodźstwie mieszczącym się w Wielkiej Brytanii). Raport zatytułowany był *Z pierwszej linii frontu*[93] i zawierał, między innymi, informacje o okrucieństwach, które miały miejsce w Forcie VII. Nie było jednak w tamtym czasie żadnych dowodów wizualnych.

Pierwszym znakiem, jaki pojawił się w kontekście zdarzeń w Forcie, będący oddolną próbą ustanowienia miejsca pamięci męczeństwa i zdefiniowania jego kontekstu kulturowego było postawienie przez nieznane osoby tuż po zakończeniu wojny, w 1946 roku, drewnianego krzyża ponad głównym wejściem to obozu. Ani wojsko, ani władze partyjne, które wyraziły swą dezaprobatę, nie zdecydowały się na jego usunięcie. Krzyż ten, w 2009 roku zastąpiony żelaznym[94], pozostał tam do dziś i stał się rozpoznawalnym znakiem tego miejsca, obecnym w ikonografii Fortu VII aż do dziś [Fot. 1]. Obraz bowiem, a takim poprzez powielanie i cyrkulację kulturową stał się krzyż górujący nad bramą do Fortu VII, „jest czymś więcej aniżeli tylko wytworem percepcji – pisze Hans Belting – Powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji”[95].

Fort VII jest, jak wspomniałam, jednym z osiemnastu fortów Twierdzy Poznań (Festung Posen) zbudowanej w XIX wieku, w latach 1876 – 1890, jako system fortyfikacyjny,

93 Kirył Sosnowski (red.), *Z pierwszej linii frontu*, Glasgow 1943; zob: Olszewski Marian, *Straty i Martyrologia ludności polskiej w Poznaniu 1939-1945*, Poznań 1973, s. 40.

94 Lilia Łada, *2,5-tonowy krzyż nad Fortem VII*, Nasze Miasto Poznań, 4 Grudnia 2009, http://www.mmpoznan.pl/314540/2009/12/4/tonowy-krzyz-nad-fortem-vii?category=news [dostęp: 5.2. 2017].

95 Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 12.

z ulokowaną centralnie cytadelą, okalający miasto znajdujące się wówczas pod zaborem pruskim. Zarówno forty, jak i cytadela odegrały ważną rolę w czasie drugiej wojny światowej, jednak wszelkie oficjalne zabiegi upamiętniające skupiły się na cytadeli, szczególnie w czasach komunistycznych, kiedy, jak wiemy, miejsce to zostało przekształcone w Park – Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej i wypełnione stosownymi pomnikami, rzeźbami, tablicami pamiątkowymi, i słynnym obeliskiem zwieńczonym czerwoną gwiazdą, o którym będę mówić w kolejnych rozdziałach.

Pod okupacją niemiecką większość fortów służyła jako skład amunicji, bądź, jak Fort VIII jako obóz dla brytyjskich i francuskich jeńców wojennych. Fort VII jednak stał się obozem, według oficjalnych danych – przejściowym, z nazwy – koncentracyjnym, w praktyce – eksterminacyjnym[96], założonym już 10 października 1939 roku przez Gestapo (Einsatzgruppe VI) i podlegający oberführerowi SS Erichowi Naumaannowi, jako *Sicherheitspolizei. Chef der Einsatzgruppe VI. Konzentrationslager – Posen*. Jak zaznacza Marian Olszewski, w utworzeniu obozu w Forcie VII z pewnością odegrał istotną rolę Arthur Greiser, namiestnik Rzeszy w Kraju Warty[97]. W pierwszym okresie działalności obozu, jego głównymi więźniami byli przedstawiciele wielkopolskiej inteligencji – między innymi rektor Uniwersytetu Poznańskiego, Stanisław Pawłowski, i dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, Nikodem Pajzderski, księża katoliccy, nauczyciele, weterani anty-niemieckich powstań: Powstania Wielkopolskiego i Powstań Śląskich, urzędnicy, lekarze, prawnicy, oraz wpływowi działacze lokalni. Nazwiska najbardziej prominentnych ofiar to, poza wymienionymi, między innymi: Adolf Bniński; Stefan Balicki; Romuald Paczkowski; Stefan Cybichowski; Stanisław Kalandyk; Mikołaj Kiedacz; Roman Konkiewicz; Tadeusz Kuczma;

96 Tutaj, w kwestii nazewnictwa zgadzam się z sugestiami Mariana Olszewskiego, *Straty i martyrologia…*, s.49.

97 Olszewski, Straty i martyrologia..., s. 42.

Ludwik Mzyk; Czesław Michałowicz; Leon Prazuziński. Znaczna większość więźniów tego okresu w krótkim czasie otrzymywała wyrok śmierci i była zabijana.

Kluczem do zrozumienia istnienia obozu w Forcie VII jako elementu ciągu zdarzeń skupiających się wokół konfliktu polsko-niemieckiego na tych terenach, jest nieoficjalna nazwa obozu: „Lager der Blutrache", czyli „obóz krwawej zemsty". Już przed wojną istniały bowiem imienne listy wrogów Rzeszy, po które sięgnięto tworząc obóz w Forcie VII. Dlatego też tym łatwiej zrozumieć jest powojenne zabiegi ocalałych członków tychże grup społecznych zmierzające do upamiętnienia tego miejsca oraz osadzić w kontekście tworzoną przez nich narrację.

W połowie listopada 1939 roku obóz został nazwany *Geheime Staatspolizei. Staatspolizeileitstelle Posen. Übergangslager – Fort VII*. W tym czasie głównymi więźniami byli członkowie polskich struktur podziemnych, spędzali oni tan średnio sześć miesięcy po czym albo byli zabijani, albo kierowani do innych obozów, jako że od kwietnia 1940 roku administracja obozowa rozpoczęła transporty więźniów do innych obozów koncentracyjnych, obozów pracy i eksterminacyjnych, takich jak Mauthausen-Gusen, Dachau, Auschwitz, czy Chełmno[98]. Ten ostatni obóz był przede wszystkim stworzony z myślą o wielkopolskiej ludności żydowskiej, choć trzeba zaznaczyć, iż Żydzi ginęli także w Forcie VII, mimo iż nie byli tam grupą dominującą[99]. Jak ustalił Marian Olszewski[100], zwolnienia z obozu były niezwykle rzadkie i tylko na początku istnienia obozu, po 1941 nie zanotowano żadnego. W

98 Zob.: *Mówią świadkowie Chełmna*, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa w Warszawie, Konin 2004, oraz: Anna Ziółkowska, *Zniewolony Poznań 1939-1945*, Wydawnictwo Muzeum Martyrologicznego w Żabikowie Poznań 2007.

99Faktycznie, jak również pisze Tamara Sztyma-Knasiecka [tejże, *Między tradycją a nowoczesnością*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2006] część z Żydów, którzy nie wyjechali z Poznania jak wielu innych latem 1939 roku, została rozstrzelana w Forcie VII. Kolejna część z nich trafiła, jak wspomniałam do Chełmna, część została przesiedlona do gett w Generalnym Gubernatorstwie (w Ostrowie Lubelskim, Warszawie czy Łodzi), jak również odrazu do obozów w Treblince czy Auschwitz. Część, potraktowana jako siła robocza, na którą było zapotrzebowanie, trafiła do obozów pracy w Poznaniu, przy budowie Stadionu Miejskiego na Dolnej Wildzie (od 1941 roku), cz też do jednego z innych takich obozów. Zob.: Zbigniew Pakuła, *The Jews of Poznań*, Londyn – Portland, 2003.

100 Marian Olszewski, Straty i martyrologia..., s. 49.

tym czasie, w 1940 roku, przejściowymi więźniami Fortu VII byli także członkowie tzw. Poznańskiej Piątki, którzy przed przewiezieniem do dalszych więzień – we Wronkach, Berlinie i w końcu miejsca ich śmierci w Dreźnie – spędzili w poznańskim Forcie VII cztery tygodnie[101].

W połowie roku 1941 obóz znowu zyskał nową nazwę: *Polizeigefängnis der Sicherheitspolizei und Arbeitserziehungslager,* czyli więzienie policyjne i obóz pracy wychowawczej, co miało zapewne związek z rozkazem Himmlera z maja 1941 o nakazie tworzenia takich obozów. W marcu 1943 roku, Niemcy zaczęli likwidować obóz a więźniowie zmuszani byli do pracy przy budowie nowego obozu w Żabikowie[102], gdzie pozostali przy życiu byli przeniesieni w końcu kwietnia 1944 roku. W ostatnim okresie trwania wojny, Fort VII użyty był przez Niemców jako fabryka radiostacji do samolotów i statków „Telefunken".

Więzienie w Forcie VII składało się z 30 cel (27 dla mężczyzn i trzech dla kobiet) oraz dwóch dodatkowych cel karnych. Poza tym były tam też pomieszczenia administracyjne dla Gestapo: pomieszczenia dla SS-manów, pomieszczenie medyczne, kuchnia, łaźnia i toaleta. Aż do 2500 więźniów mogło być trzymanych na tej niewielkiej przestrzeni w tym samym czasie. Nieraz jedynie 0,25 m2 przypadało na jedną osobę; temperatura zazwyczaj nie przekraczała 10° C; a w celach nr 1 i 58 regularnie przetrzymywano po 200-300 osób. Cele nie były wyposażone w prycze, a więźniowie spali na gołej ziemi. Nie otrzymywali oni nawet typowych pasiastych obozowych ubrań i zostawali w tym w czym przybyli do obozu. Dostęp do łaźni był bardzo rzadki, jeśli w ogóle. Dostawali oni wyjątkowo ubogie posiłki, nawet w porównaniu do norm żywnościowych w innych nazistowskich obozach. Dzisiaj, plan przestrzenny więzienia w Forcie VII wisi na jednej ze ścian muzeum Martyrologii

101 O historii Poznańskiej Piątki zob.: http://poznanskapiatka.archpoznan.pl/o_poznanskiej-piatce.html [dostęp 17.06.2018].
102 Zob. Marian Olszewski, *Żabikowo. Hitlerowski obóz karny w Żabikowie koło Poznania*, Poznań 1979.

Wielkopolan [Fot. 2], jednak już samo zwiedzanie kazamatów daje jakieś wyobrażenie o warunkach panujących tam w czasie drugiej wojny światowej.

***

Wracając do historii tworzenia muzeum, mającego na celu uwidocznienie historii więźniów i ofiar obozu Fortu VII, trzeba zaznaczyć, iż zanim zostało ono oficjalnie otwarte w 1980 roku oraz zamieściło na swoich wystawach obrazy dotyczące okrutności wojennych i zaczęło kolekcjonować fotografie z wydarzeń związanych z obchodami rocznicowymi w Forcie VII w specjalnych kronikach muzealnych, pojawił się szereg broszur związanych z wysiłkami społecznymi zmierzającymi ku upamiętnieniu tego miejsca, a w nich, od pewnego momentu, ilustracje współtworzące narracje o nim.

Jednakże trzeba zauważyć, że te dążenia zaczynają wybrzmiewać dopiero po 1956 roku. Wcześniej, oprócz wspomnianego krzyża nad głównym wejściem do obozu, nie zachowały się żadne ślady prób oficjalnego upamiętnienia tego miejsca. Fort służył jako miejsce stacjonowania jednostki wojskowej i był niedostępny dla cywilów. Jest to bardzo ciekawe szczególnie w kontekście polityki historycznej prowadzonej przez władze zaraz po wojnie, która za głównego wroga obrała sobie naród niemiecki. Już bowiem w lutym 1946 roku, I sekretarz PPR, mówił na plenum KC PPR iż: „musimy budzić wśród narodu polskiego chęć zjednoczenia się, wynikającą ze świadomości niebezpieczeństwa, jakie grozić będzie czy może narodowi polskiemu z racji pokonania Niemiec, z racji chęci rewanżu, która będzie długo żyła w narodzie niemieckim”[103]. W tym kontekście, „niewykorzystanie” potencjału propagandowego jaki miał obóz w Forcie VII, zwłaszcza na terenie Wielkopolski, która doświadczyła szczególnego okrucieństwa okupanta, nie może nie być celowe.

103 *„Nowa sytuacja, nowe zadania”, z referatu I sekretarza PPR wygłoszonego na rozszerzonym plenum KC,* luty 1946, w: *Polska Partia Robotnicza. Dokumenty programowe*, s. 287, cyt za: Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce,* Warszawa 2001, s. 157.

Pierwszą powojenną broszurą na temat Fortu VII było dopiero wydanie Stanisława Strugarka pt. *Fort VII*[104] z 1961 roku, nie zawierające co prawda obrazów fotograficznych – a jedynie nieliczne szkice, lecz stanowiące istotny krok w stronę wizualizacji i upamiętnienia tego miejsca na mapie Poznania. Jest owo wydanie również wyrazem społecznej presji jaka coraz śmielej po 1956 roku była wywierana na komunistyczne władze miasta przez prawicowe i katolickie kręgi skupione między innymi wokół drukarni św. Wojciecha, która wydała broszurę, i która była jednym katolickim wydawnictwem, na którego ograniczoną cenzurą działalność zezwoliły władze. Presja społeczna w nurcie narodowo-katolickim była również inspirowana tym co stało się w mieście w czerwcu 1956 roku – pierwszym wystąpieniem społecznym przeciwko władzom komunistycznym – oraz podejmowała hasła narodowo-religijne, które już wtedy wybrzmiały na transparentach protestujących, a które zaczęły być utożsamiane z opozycją wobec władzy.

Silne katolickie elementy obecne są w szkicach ilustrujących tekst, który dominuje we wspomnianej książeczce. Na okładce widnieje bowiem wspomniany już wcześniej krzyż górujący nad wyjściem do obozu. Na kolejnej stornie zaś znajduje się szkic mogił opatrzonych również krzyżami, co sugeruje przynależność kulturową ofiar obozu [Fot. 3]. Na ostatniej zaś stronie tekst kończy się obrazkiem przedstawiającym koronę cierniową, odnoszącą się symbolicznie do męczeństwa Chrystusa, czyli znów kontekstu chrześcijańskiego, gałązkę oliwną, symbol pokoju, który nastał w końcu dla mieszkańców wielkopolskich ziem, oraz stronicę z datami trwania drugiej wojny światowej, czasowo definiującej okres trwania męczeństwa ofiar.

Zarówno z opisanych ilustracji, jak i, przede wszystkim z zamieszczonego w broszurze tekstu, wyczytać można silną katolicką, jak również narodową i antyniemiecką retorykę, pełną epitetów takich jak „niemieckie zbiry” czy „ponury duch narodu

104 Stanisław Strugarek, *Fort VII*, Drukarnia św. Wojciecha, Poznań 1961.

nienieckiego". W paragrafie opisującym psychiczne cierpienia więźniów, "szydzenie z uczuć religijnych, patriotycznych i rodzinnych" uznane jest za pierwszorzędną i najbardziej powszechną formę cierpienia. Ponadto, motyw więzionych księży zdaje się przewijać przez cały rozdział poświęcony wspomnieniom więźniów. Opis okrutności Fortu VII ujęty jest w następującym stylu: "owe pagórki (…) były prawdziwą Golgotą więźniów", "(...) straszliwe ćwiczenia, które tylko umysł niemiecki mógł wymyślić"[105]. Co jednak najistotniejsze, autorzy broszury, bardzo wyraźnie komunikują jej główny cel, czyli upamiętnienie tego miejsca: "ponura zjawa na naszej ziemi stać się musi miejscem świętym dla naszego miasta i skrwawionej ziemi wielkopolskiej, miejscem pielgrzymek wolnych pokoleń. Krzyż ciosany, na najwyższym punkcie Fortu niech stoi wiecznie jako widomy symbol i trwała pamiątka męczeństwa i zwycięstwa."[106] Język zacytowanego fragmentu wskazuje na rodzaj dyskursu pamięci do jakiego należy miejsce i za pośrednictwem jakiego jest ono reprezentowane, nawet jeśli pod powierzchnią tego co działo się w tamtym czasie wokół Fortu oficjalnie. Co więcej, pokazuje jak silnie jest ów dyskurs pamięci strzeżony przez swoich reprezentantów. Autor broszury wyraźnie stwierdza, iż pamięć o tym miejscu istnieje, co staje się argumentem nie do odrzucenia za oficjalną, materialną i wizualną - „widomy symbol i trwała pamiątka" - formą upamiętnienia. Broszura kończy się stwierdzeniem: "Fort VII wszedł już na zawsze w dzieje naszego miasta i ziemi poznańskiej jako fragment najkrwawszy naszych wiekowych zmagań z duchem germańskim, czyli ze zbrodnią, nienawiścią i mordem narodu"[107], i dalej: "Miejsce uświęcone krwią męczenników będzie odtąd otoczone wieczną pamięcią i w obliczu nowego Poznania stanowić będzie odrębny element urbanistyki jako Mauzoleum Niezłomnych"[108]. W ten sposób, katolicko-narodowe kręgi wyrażały swe główne założenia dotyczące upamiętnienia Fortu VII. Broszura ta także jest dowodem na to, iż powojenna

105 Tamże, s. 10.
106 Tamże, s. 4.
107 Tamże, s. 30.
108 Tamże.

historia Fortu VII była istotnie miejscem walk o pamięć pomiędzy władzami a określonymi grupami obywateli. Co więcej, zabiegi zmierzające do upamiętnienia Fortu VII, możemy uznać jako wyraz walki o własną tożsamość, gdyż, jak mówi Ricoeur „istotę problemu stanowi mobilizacja pamięci na rzecz poszukiwania, odzyskiwania, przywracania tożsamości”[109].

Poza wyżej opisaną działalnością, były także wysiłki ze strony ZBOWiDu – Związku Bojowników o Wolność i Demokrację – akceptowanej przez władze organizacji składającej się z weteranów wojennych, którzy aktywnie lobbowali na rzecz oficjalnego upamiętnienia Fortu VII i stali na straży pamięci ofiar wojny. Działalność ta wyraźnie wpisywała się w tendencję, o której pisała Joanna Wawrzyniak, badająca fenomen ZBOWiDu. W swym artykule *Związek Bojowników o Wolność i Demokrację – ewolucja ideologi a więź grupowa*[110], argumentuje ona m.in., iż „zmiany, które zaszły po 1956 roku w przedstawieniach drugiej wojny światowej, doprowadziły do sytuacji, w której sztuczna struktura, powołana przez komunistyczne władze jako atrapa ruchu kombatanckiego stopniowo przybierała dla swych członków wymiar autentyczności”[111]. To, jak i fakt iż organizacja ta oryginalnie składała się jedenastu różnych organizacji kombatanckich, złączonych przez władze w jeden twór, spowodowało, że nie była ona nigdy do końca jednolita ideologicznie. Na terenie Wielkopolski bowiem, do ZBOWiDu należeli również członkowie takich grup jak Związek Powstańców Śląskich, czy Związek Powstańców Wielkopolskich, którzy chętnie sięgali do tradycji wystąpień antyniemieckich, martyrologi i heroizmu drugiej wojny światowej. Co więcej, z analiz ZBOWiD-owskiego czasopisma „Za Wolność i Lud”, autorka wysnuwa wnioski iż po 1956 roku nawet na tej oficjalnej płaszczyźnie zaczyna się pojawiać coraz więcej martyrologi cywilnej, nie koniecznie związanej z przynależnością organizacyjną czy

109 Ricoeur Paul, *Pamięć…*, s. 107.
110 Wawrzyniak Joanna, *Związek Bojowników o Wolność i Demokrację – ewolucja ideologii a więź grupowa*, w: D. Stola, M. Zaremba (red.), PRL. *Trwanie i zmiana*, Warszawa 2003.
111 Tamże, s. 353-354.

ideologiczną. Ponadto, autorka udowadnia i daje przykłady na zjawisko „wykorzystywania struktur komunistycznych państwa do działalności na rzecz lokalnej społeczności". W opisane tendencje zatem najwyraźniej wpisuje się wielkopolski oddział ZBOWiDu, wspomagający lokalne grupy w działalności na rzecz utworzenia muzeum Fortu VII.

W odpowiedzi na te działania, w 1963 roku, władze zdecydowały się otworzyć tzw. „izbę pamięci" na terenie Fortu, która miała być otwierana dla odwiedzających dwa dni w roku, czyli 1 września (w rocznicę wybuchu drugiej wojny światowej) oraz 1 listopada (na dzień Wszystkich Świętych, by rodziny ofiar mogły, zgodnie z polską tradycją, złożyć kwiaty i zapalić znicz w tamtym miejscu). Broszura wydana na okazję otwarcia izby[112] może być odczytana jako odpowiedź na wcześniejszą omawianą tutaj publikację. We wstępie bowiem czytamy: "Mając na uwadze wielki pietyzm jaki żywi społeczeństwo Poznania i Wielkopolski do tego pamiętnego miejsca martyrologii, postanowieniem władz partyjnych i państwowych oraz z pomocą Wojska Polskiego, zdecydowano w bieżącym roku przeznaczyć niektóre obiekty Fortu VII na cele muzealne i udostępnić je szerokiemu ogółowi zainteresowanych i zwiedzających"[113]. Oficjalne dane zawarte w publikacji, dotyczące ofiar informują w bardzo ogólny sposób, iż ofiarami byli przedstawiciele inteligencji, patrioci oraz weterani powstań Wielkopolskiego i Śląskich. Jedynie kilku z nich, jak na przykład kilku profesorów poznańskiego uniwersytetu zostało wymienionych z imienia i nazwiska. Nazwisk prawicowych działaczy politycznych oraz przedstawicieli polskiego państwa podziemnego, takich jak Adolf Bniński czy Franciszek Witaszek[114], nie znajdujemy. Fakt ten nie jest specjalnie zaskakujący, jednak potwierdza on tezę iż sprzeczne dyskursy pamięci starły się

112 Ludwig Gomolec, *Fort VII. Hitlerowskie miejsce kaźni*, Poznań 1963.
113 Tamże, s. 1.
114 Upamiętnienie Franciszka Witaszka w Poznaniu datuje się na rok 1967, kiedy to nadano jego imię szkole podstawowej nr 9 przy ul. Łukaszewicza w Poznaniu, i umieszczona przed nią głaz, który miał upamiętniać jego oraz inne ofiary zbrodni faszystowskich Niemiec. Jednakże, dopiero w roku 1976 tablicę (datowaną na 1967 rok) umieszczono na głazie i oficjalnie ją odsłonięto. Zatem w roku 1963 ni dziwi fakt pominięcia tego działacza w broszurze opisującej historię Fortu VII. Zob.: http://www.sp9.eu/patron [dostęp: 17.06.2018].

wokół tego miejsca. Jak pisze bowiem badacz PRL-u, Marcin Zaremba, „komuniści za wszelką cenę usiłowali zmonopolizować antyniemieckość, ustawicznie i do znudzenia powtarzając, że tylko „nam" przypada zasługa pokonania III Rzeszy i powrót „na odwieczne polskie ziemie piastowskie" i to, że „my" jesteśmy gwarantem obrony Polski przed niemieckim zalewem"[115]. Cytuje on też Gomułkę, który wyraźnie mówił: „Wielki czyn zbrojny, zorganizowany przede wszystkim przez naszą partię, i wielka danina krwi, złożona przez tysiące członków naszej partii w walce z Niemcami o wyzwolenie Polski, leżą u podstaw naszej czołowej pozycji"[116]. Fort VII i jego ofiary, jak i brak ofiar spośród środowisk PPR-owskich, nie pasowały do tego dyskursu pamięci, stąd tak powściągliwe potraktowanie tematu ofiar w oficjalnej broszurze z 1963 roku.

Podczas prac przygotowawczych izby pamięci, imiona i nazwiska niektórych z ofiar zostały wykute na tablicach pamiątkowych w jednym z bunkrów. Dotyczyło to około 350 nazwisk, chociaż 479 (potwierdzone przez nazistów w Poznańskim Urzędzie Stanu Cywilnego) było już wtedy znane[117]. Pytaniem pozostaje to, które imiona zostały pominięte i dlaczego. Jest w każdym razie wiadome, że tworzone muzeum zaczęło otrzymywać listy od krewnych ludzi, którzy nie zostali uwzględnieni, z prośbami o dodanie ich nazwisk[118].

Ta wykluczająca narracja, choć – trzeba przyznać – pierwsza oficjalna próba upamiętnienia Fortu VII, potwierdza się gdy spojrzymy na ikonografię omawianej broszury, która w swej uogólniającej wymowie stara się pominąć kwestie polityczności ofiar. Publikacja zawiera czternaście fotografii. Autorzy zdecydowali się na zwizualizowanie materialnej przestrzeni obozu zamiast publikować zdjęcia portretowe poszczególnych ofiar i

115 Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 160.

116 *„Nowa sytuacja, nowe zadania", z referatu I sekretarza PPR wygłoszonego na rozszerzonym plenum KC,* luty 1946, w: *Polska Partia Robotnicza. Dokumenty programowe*, s. 287, cyt za: Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce,* Warszawa 2001, s. 160.

117 Zob.: Marian Olszewski, *Fort VII w Poznaniu*, Poznań 1974.

118 Korespondencja w archiwum muzeum (nieskatalogowane).

ich nazwiska czy afiliacje, w ten sposób jakoby demokratyzując doświadczenie obozu [Fot. 4]. Przedstawiają one bramę do fortu, nie pomijając co prawda utrwalonego już w symbolicznej wyobraźni mieszkańców krzyża stojącego nad nią. Widzimy ponadto korytarze i grube ściany, bunkry, cele, w których miały miejsce egzekucje, tzw. „ścianę śmierci" oraz tzw. „schody śmierci". Fotografie te dają wrażenie pustki i zdają się w niebezpośredni sposób mówić o śmierci. Sposób w jaki ściany Fortu są sfotografowane przywodzi na myśl ruiny raczej niż muzeum. Ruiny i rozkład są oczywistymi symbolami zanikania i melancholii, która jest złożoną reakcją na wydarzenie traumatyczne, i która w przeciwieństwie do żałoby, jest znakiem nieprzepracowanej traumy[119]. Choć przekazanie takiego znaczenia najprawdopodobniej nie było zamiarem autorów, niemniej jednak gdy dziś patrzymy na te zdjęcia, mechanizm ten jawi nam się wyraźniej. W niebezpośredni sposób analizowane fotografie podkreślają ludzki wymiar doświadczenia obozowego dbając przy tym o to by ofiary pozostały odpolitycznione – podpisy pod fotografiami odnoszą się do nazistowskich zbrodni lecz nie ujawniają kto zginął w obozie. Doświadczenie obozu jest więc pozbawione znacznej większości politycznych kontekstów, wyniesione na poziom ogólny. Symbole obozu takie jak „ściana śmierci", „schody śmierci" czy nawet krzyż, przedstawione na fotografiach ilustrujących broszurę, czyli wizualizujące i oznaczające Fort VII, sprawiają, że uwaga czytelnika skupia się na miejscu pamięci jako takim a nie na jego ofiarach.

Konfrontacja dwóch wersji pamięci, czyli tej oddolnej, narodowo-katolickiej, której wyrazem jest pierwsza z omówionych broszur, oraz tej oficjalnej, uogólniającej, kompromisowej, gdyż władze najchętniej nie upamiętniały by Fortu VII w ogóle, pokazuje nam, że walka o pamięć odbywa się zarówno w sferze symbolicznej, nie tylko tekstualnej, ale także wizualnej – która okazuje się być istotnym uzasadnieniem retoryki użytej w tekście

119 Freud Sigmund, *Mourning and Melancholia*, w: *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, London: Vintage Classics 2001.

pisanym, jak i wizualno-materialnej. Wymieniając ten ostatni aspekt, mam na myśli przede wszystkim wymiar autentyczności miejsca, czyli przyznanie mu statusu „miejsca pamięci" w rozumieniu Pierre'a Nory, co wyraża się w tym, iż owo starcie ideologiczne skupia się wokół stworzenia muzeum konkretnie w miejscu, w którym był obóz, a nie gdzie indziej.

Tak jak pisałam więc we wstępie, w drugiej połowie XX wieku mamy zarazem do czynienia z tworzeniem się społeczeństwa spektaklu, które komunikuje się i określa za pomocą symboli i znaków wizualnych, którego spory ideologiczne toczą się właśnie w tej sferze, z drugiej zaś strony mechanizm ten powoduje niejaki powrót autentyczności jako wartości i istoty kontaktu z przeszłością czyli jako nośnika pamięci. Martin Hall pisał w swym eseju *The Reappearance of the Authentic,* iż mechanizm, o którym mówię faktycznie ma miejsce, lecz datuje on jego początki na lata 1990-te oraz wczesne 2000, kiedy to wcześniejsze jego zdaniem symulakrum niejako zapada się w samo siebie. Zgadzam się z autorem w kwestii tego jak działa ów mechanizm. Martin Hall zastanawia się bowiem: „Jak można pogodzić dążenie do hiperrealności z nagłą potrzebą, z jaką wielu ludzi chwyta się kultury materialnej swej tożsamości, lub zaciekłość z jaką atakują oni własność kulturową innych?"[120] Szukając odpowiedzi stwierdza on co następuje: „Przedmiot autentyczny – wyciągnięty z obiegu jako towar, umieszczony w określonej przestrzeni – służy jako kotwica dla symulakrum, zatrzymując niekończący się proces produkcji i konsumpcji (...)"[121] i dalej: „Symulacja jest zależna od 'ponownego zaszczepienia realności' (…). Podobnie, w świecie, w którym społeczności, znajdujące się z dala od swych ojczyzn [dosłownie i w przenośni – przyp. A.T.], z którymi się identyfikują, domagają się tożsamości i je dyskutują, kulturowa własność może być w niekończący się sposób reprodukowana poprzez media cyfrowe i inne. Aby odzyskać wartość, symulakra tożsamości muszą być zakotwiczone za pośrednictwem

120 Martin Hall, *The Reapearance of the Authentic*, w: Karp I., Kratz C., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (red.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*,, Duke University Press, 2006, s. 71, tłum. A.T.
121 Tamże, s. 93, tłum. A.T.

kulturowych skarbów”[122]. Oczywiście Hall opisuje sytuację z końca lat 90-tych i początku 2000-nych w krajach kapitalistycznych, kiedy to technologia symulacji była już tak rozwinięta, że mamy do czynienia z cyfryzacją. Jednak moim zdaniem, można sytuację tę z powodzeniem odnieść do lat 1960-tych, czyli czasów, gdy Debord pisał swe *Społeczeństwo spektaklu*, kiedy hiperrzeczywistość była w swym zalążku, lecz już odbijała się na zachowaniach społecznych, i do wschodniej, komunistycznej części Europy, gdzie być może nie działały wspomniane wyżej mechanizmy rynkowe nadające określoną wartość towarom, lecz mechanizmy te można znaleźć w sferze działań wokół kapitału kulturowego i symbolicznego. Ponadto, moim zdaniem, mechanizm kotwicy w symulacji nie pojawił się dopiero gdy symulacja doszła do punktu niejakiej implozji, lecz istniał już, niejako wbudowany, od początku istnienia tej kulturowej formy. Kiedy mówimy o pamięci i tożsamości, to, jak moje badania nad Fortem VII pokazują, faktycznie wizualność, swego rodzaju pierwsze stadium rozwoju symulakrów XX-wiecznych, stawała się coraz bardziej istotna, lecz w tym samym czasie, autentyczność odgrywała taką samą rolę, zakotwiczając tworzone wersje pamięci w materialności miejsca pamięci oraz pamiątek, które tworzone muzeum zaczęło zbierać.

***

W latach pomiędzy rokiem powstania izby pamięci, 1963 a 1979, Fort VII istniał wciąż przede wszystkim w pamięci prywatnej tych, którzy stracili tam swych krewnych i co roku udawali się tam w dniu Wszystkich Świętych, 1listopada, zapalić znicz. Ci ludzie mieli więc oficjalnie upamiętnione miejsce, choć była to jedynie niewielka izba pamięci, stanowiąca kompromis pomiędzy intencją władz by nie szczególnie pamiętać Fort VII, a staraniami określonych grup i członków rodzin ofiar by zachować pamięć o tym miejscu przy życiu i

122 Tamże, s. 94, tłum A.T.

włączyć ją oficjalną historiografię. Poprzez ograniczenie dostępu do tego miejsca pamięci do 2 dni w roku i odwiedzających do generalnie członków rodzin ofiar, Fort VII pozostał na marginesie narracji głównego nurtu. Było tak, pomimo iż, jak pisze Zaremba, obraz Polaka cierpiącego z powodu niemieckiej przemocy, „wrósł tak głęboko w polską mentalność, że stał się niemal archetypem, jednym z zasadniczych elementów narodowej tożsamości" i był wszechobecny w podręcznikach i partyjnej propagandzie. Był to tym samym sposób by zminimalizować pamięć dotycząca zagłady Żydów, jako, że wpisywano ją w martyrologię Polaków, o czym szerzej powiem przy okazji omawiania ekspozycji stałej powstałego w końcu lat 70-tych muzeum. Tym bardziej jaskrawy staje fakt „niewykorzystania" w takowej propagandzie historii Fortu VII.

Lata 1970-te, czyli okres gierkowski, poza podtrzymywaniem dotychczasowej polityki historycznej, charakteryzował się częściowym otwarciem na Zachód i częściową liberalizacją, oraz nieco rzadszym sięganiem po historię w propagandzie politycznej. Dopiero w drugiej połowie lat 70-tych coś się zaczyna zmieniać. Kolejne około piętnaście lat przyniosły bowiem pewne pęknięcia w systemie władzy widoczne w coraz śmielej i częściej wyrażanym sprzeciwie społecznym, organizowaniu się ruchów robotniczych będących w opozycji do władzy - „Solidarności", ogólnym fermencie, za którego kulminację można uznać wprowadzenie stanu wojennego, i stopniowe rozpadanie się systemu, który miał coraz większe problemy z legitymizacją społeczną – Zaremba mówi wprost o latach 1980-89 jako o kryzysie legitymizacyjnym[123]. Wobec takich tendencji, w kulturze polskiej końca lat 1970-tych i 1980-tych widać przyzwolenie na więcej swobody, mimo iż cenzura wciąż działała, oraz przymykanie oka na coraz więcej żądań społecznych w tej sferze. Dlatego też szanse na otwarcie muzeum w Forcie VII wzrosły.

123 Zob.: Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej*, Warszawa 2001, s. 393.

W 1976 plany jego otwarcia były już znacznie bardziej zaawansowane, a kontrola nad miejscem przeznaczonym na ten cel (trzy bunkry: nr 1, 2 i 19) została przekazana do Muzeum Historii Ruchu Robotniczego, chociaż oficjalnie cały teren wciąż należał do wojska, a konkretnie do Ministerstwa Obrony Narodowej[124]. Rozmowy pomiędzy Wojskiem, Partią oraz Muzeum Historii Ruchu Robotniczego a ZBOWiD-em miały miejsce w kolejnych latach i zaowocowały decyzją o otwarciu faktycznego muzeum martyrologicznego w Forcie[125]. W scenariuszu pierwszej ekspozycji czytamy: "Oba bunkry stanowią w zamierzeniu koncepcyjnym scenarzystów miejsce kultu, upamiętnienia i pamięci, w którym mogą zwiedzający składać hołd ofiarom Fortu VII oraz winni znajdować atmosferę dla kontemplacji i zamyślenia nad losami wzgardy, ludobójstwa, i straszliwych nieszczęść, jakie przyniósł Polakom oraz ludzkości hitleryzm"[126]. Choć intencją tutaj było bardziej stworzenie „miejsca kultu" niż muzeum (chyba że muzeum w ogóle za takie uznamy), działania związane z otwarciem muzeum zostały włączone, decyzją partii, w obchody 35-lecia powstania Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej[127] [Fot. 5]. I chociaż muzeum było dostępne dla zwiedzających od lata 1979 roku, oficjalne otwarcie odbyło się dopiero w 1980 roku. Władze komunistyczne bowiem wolały uniknąć uczynienia Fortu VII centralnym punktem programu w 1979 roku na 40-leci wybuchu drugiej wojny światowej, i wolały podkreślić 35 rocznicę zakończenia wojny, a tym samym zapoczątkowania nowego ustroju w Polsce. W ten sposób władze komunistyczne starały się utrzymać wszystko co związane z muzeum Fortu VII w ramach swojej narracji. Tego rodzaju zabieg możemy również bardzo wyraźnie zauważyć w nomenklaturze struktury historycznej w którą muzeum zostało wpasowane – historia ruchu

124 Wypis z księgi wieczystej z dnia 19.10.1979 (nieskatalogowany dokument w archiwum Muzeum).
125Sprawozdanie ze spotkania odnośnie zagospodarowania Fortu VII w Poznaniu z dnia 28.09.1977 (nieskatalogowany dokument w archiwum Muzeum).
126Scenariusz ogólny wyposażenia 3 obiektów muzealnych Fortu VII (nieskatalogowany dokument w archiwum Muzeum).
127Pismo dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Poznaniu do Muzeum Ruchu Robotniczego (w archiwum Muzeum, pismo nr: KL. III/5361/39/78)].

robotniczego – pomijając już fakt, iż umieszczenie Fortu VII w takich ramach brzmiało raczej ironicznie. Jednakże, co paradoksalne, inna interpretacja jest również możliwa tutaj: bycie częścią Muzeum Ruchu Robotniczego mogło być potencjalnie sposobem dla Muzeum Fortu VII by stać się instytucją bardziej widoczną w sferze publicznej, i, z pragmatycznego punktu widzenia, umożliwiało załatwienie wielu spraw szybciej i bez większych administracyjnych problemów.

Oficjalne otwarcie muzeum, w takiej ideologicznej oprawie, było przedsięwzięciem na dużą skalę, angażującym wszelkie możliwe instytucje, takie jak (poza Muzeum Historii Ruchu Robotniczego): Ministerstwo Spraw Wewnętrznych (które udostępniło dokumenty dla muzeum z Archiwum Głównego); wojsko (oddział, który stacjonował w Forcie VII, Wojskowe Biuro Projektów Budowlanych, oraz oddział lotnictwa wojskowego, który pomógł w zamontowaniu mostu przez fosę[128]), Instytut Zachodni, Główna Komisja Badań Zbrodni Hitlerowskich, Pałac Kultury, Biuro Czynów Społecznych, pracownicy budowlani, biura plastyków, oraz wiele osób indywidualnych, którzy przynieśli pamiątki lub dokumenty dotyczące ofiar jako dary dla nowego muzeum[129].

***

Na okazję otwarcia muzeum w 1980 roku, została wydana kolejna broszura[130]. Pierwszą rzeczą, która się tutaj rzuca w oczy to przyłożenie znacznie mniejszej wagi do tekstu niż do warstwy wizualnej. Warstwa tekstualna ogranicza się do podstawowych informacji, które musiały przejść przez cenzurę, a autor sięga po poezję, by zbudować swój przekaz, oraz do znaków wizualnych, które, gdy bliżej się przyjrzymy, umieszczają pamięć o Forcie VII w ramach polskiego dyskursu martyrologicznego, co dystansowało ją od oficjalnej

128 *Muzeum w Forcie VII udostępnione zostanie społeczeństwu*, in: "Gazeta Zachodnia", 17 VIII 1979.
129 Wszystkie informacje na ten temat można znaleźć w korespondencji dotyczącej organizacji Muzeum zachowanej w jego archiwum (nieskatalogowane).
130 Fort VII w Poznaniu. Muzeum. Przewodnik na otwarcie muzeum, Poznań 1980.

nomenklatury muzeum (historia ruchu robotniczego). Jeśli chodzi zaś o ograniczony tekst, to w przeciwieństwie do prawicowej broszury z 1961 roku, która była przesiąknięta nienawiścią wobec Niemców, tutaj tekst nosi znamiona podejścia pojednawczego. Czytamy bowiem: "(…) już w latach okupacji docierające zeń wieści (…) budziły wśród polskiej i niemieckiej ludności Poznania grozę, przerażenie i lęk"[131], i dalej: „(…) otwarciem Muzeum Fortu VII czci Poznań pamięć męczeństwa i walki pokolenia Polaków lat wojny i okupacji hitlerowskiej"[132]. Czyli, dowiadujemy się, że poznańscy Niemcy też byli przerażeni tym co działo się w obozie, a sprawcą zbrodni nie jest już odwieczny wróg germański, lecz hitlerowcy.

Elementem tekstualnym broszury jest też poezja. Tak zwany „hymn obozowy", napisany przez więźniarki w 1943 roku, uczyniono tekstem otwierającym publikację. Jest on optymistyczny w swej wymowie, wyraża bowiem nadzieje na wolność i przyjście lepszych czasów, co uniwersalizuje jego przekaz. W dalszej części książeczki znajdujemy kolejny wiersz, napisany przez jedną z więźniarek, 21-letnią Irenę Popowską. Również tu przekaz jest pozytywny, choć treść odnosi się do traumatycznych przeżyć obozowych. Jednak refren wiersza jest próbą godnego zniesienia okrucieństw obozu i przetrwania mimo niejasnej przyszłości. Refren ów brzmi następująco: „Bo ja się uczę największej sztuki życia/ Uśmiechać się zawsze i wszędzie/ I bez rozpaczy znosić bóle/ I nie żałować tego co przeszło/ I nie bać się tego co będzie."[133] Ten uniwersalny przekaz rozbrzmiewa jak echo także w 2017 roku, podczas plenerowego spektaklu w Forcie VII, mającego na celu przypomnienie społeczności Poznania tej bolesnej części jej historii. Spektakl ten, podobnie jak użycie poezji w broszurze na otwarcie muzeum, był próbą oddania ludzkiego wymiaru doświadczenia

131 Tamże.
132 Tamże.
133 Tamże.

obozowego, oraz jego demokratyzacji. Do przedstawienia, które łączyło elementy wizualne, przestrzenne, tekstualne i dźwiękowe wrócę jeszcze w dalszej części rozdziału.

Autorzy broszury, o której jest mowa, odwołują się również do emocji za pośrednictwem obrazów, które głównie przedstawiają ciemne i puste korytarze i grube ściany fortu. Obrazy te tworzą jednak barthesiański mit odnoszący się do wyobrażeń o śmierci i rozkładzie, jak również, co pokaże za chwilę do polskiego dyskursu martyrologicznego. Pierwszym obrazem jaki widzimy jest ścieżka wśród nagich drzew poprzez błotnisty teren [Fot. 6]. Kolejna fotografia przedstawia „schody śmierci". Kolorystyka broszury składa się z braw brunatno-brązowej, czarnej i szarej, co pogłębia jeszcze ponury nastrój. Taka estetyka próby wizualizacji historycznej traumy jest tendencją rodzącą się w kulturze zachodu w tamtym czasie. Podobne obrazy bowiem widzimy zarówno w głośnym filmie Claude'a Lanzmann'a *Shoah,* który był wtedy kręcony, a który ukazał się w 1985 roku, jak również w fotografiach takich artystów-dokumentalistów jak Dirk Reinartz, z jego cyklem *Deathly Still: Pictures of Former Concentration Camps* z 1995 roku, oraz Mikael Levin z jego pracą *War Story* z 1997 roku. Zarówno Lanzmann jak i Reinartz i Levin pokazują puste przestrzenie, krajobrazy, miejsca niczym nie szczególne dopóki nie dowiemy się ich historii. Jak pisze Ulrich Baer w swej książce *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*[134]*:* „Leczenie traumatycznej pamięci – i proces zdrowienia – polegają często na sprawieniu by wydarzenie wydawało się mniej realne poprzez odsączenie jego jaskrawości, uporczywości, jego natarczywych szczegółów, jego koloru"[135]. Taka wedle cytowanego autora jest funkcja fotografii Reinartza i Levina, a moim zdaniem również obrazów Lanzmann'a i tych najwcześniejszych z wymienionych – znajdujących się w publikacji z okazji otwarcia muzeum w Forcie VII.

134 Baer Ulrich, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, The MIT Press 2002.
135 Tamże, s. 80, tłum. A.T.

Z drugiej strony, silnym akcentem broszury o Forcie VII z 1980 roku, jest okładka, na której przestawiony obraz jest kilkukrotnie powielony wewnątrz publikacji. Widnieje na niej płaskorzeźba dłoni zakutych w łańcuchy, jednak zwiniętych w pięści gotowe do walki [Fot. 7]. Po przekazie na poziomie ogólnoludzkim, psychologicznym, muzeum, za pośrednictwem tego symbolu, w dość wyraźny sposób pozycjonuje się w ramach polskiego dyskursu martyrologicznego i tradycji oporu przeciw zaborcom, a później okupantom, określając kontekst w którym działa.

W omawianej publikacji jednak, w przeciwieństwie do wcześniejszych, pojawia się strona z fotografiami portretowymi wybranych ofiar obozu. Towarzyszy im informacja, że wśród ofiar znalazło się wielu przedstawicieli poznańskich przedwojennych elit. Widzimy tu portrety: rektora uniwersytetu poznańskiego, Stanisława Pawłowskiego, dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, Nikodema Pajzderskiego, znanych prawników Romualda Paczkowskiego, Włodzimierza Krzyżankiewicza i Romana Konkiewicza, przedstawicieli Polskiego Państwa Podziemnego Władysława Marmurowicza, oficera Armi Krajowej w Poznaniu, oraz Franciszka Witaszka, a nawet kilku katolickich kleryków. Jednakże wciąż nie znalazło się miejsce dla takich radykalno-narodowych postaci jak Adolf Bniński. Zatem, patrząc na tę listę prominentnych ofiar, możemy faktycznie być pewni, że komuniści nie mieli żadnej postaci, która mogłaby posłużyć im za bohatera. Jak podkreślałam już wcześniej, wszystkie wymienione osoby były związane z przedwojenną inteligencją, Państwem Podziemnym oraz Armią Krajową (ZWZ-AK), (które nie były nawet uznawane przez Związek Radziecki w czasie wojny, a po wojnie zostały usunięte z oficjalnej historiografii), czy też kościołem. Możemy ten fakt czytać jako symptom zmieniającego się podejścia Partii w początkach lat 80-tych. Pomimo tego jednak, twórcy broszury zdecydowali się utrzymać

elementy katolickie, takie jak krzyż ponad głównym wejściem do obozu (który nie jest ukazany na fotografiach), bezpiecznie na marginesie.

***

Muzeum w Forcie VII było bardzo aktywne w latach 80-tych XX wieku. Dekada ta była czasem jego największej popularności i rozwoju, co udokumentowane jest w Kronice muzealnej, której znaczną część tworzą liczne zdjęcia przedstawiające składanie kwiatów, przemówienia, i tym podobne wydarzenia towarzyszące różnorakim obchodom związanym z muzeum. Kronika ta prowadzona była od czasu jego otwarcia i służyła za kolejne miejsce kuratorskich zabiegów wizualno-dokumentacyjnych towarzyszących muzealnym ekspozycjom i wydarzeniom. W kronice zbierano artykuły na temat tego miejsca pamięci i zgromadzeń upamiętniających obywających się w nim. W ten sposób pamięć dotycząca Fortu VII, nie tylko Fort, została utrwalona. Każdego roku w kwietniu, który uznawany był w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej za miesiąc pamięci narodowej, muzeum organizowało obchody, na które przybywały delegacje weteranów, szkolnych uczniów, harcerzy, oraz przedstawiciele komunistycznych władz, i gromadzili się na wzgórzach otaczających Fort VII. Kronika muzealna skrupulatnie dokumentowała te i inne obchody, gromadząc liczne fotografie przedstawiające składanie kwiatów, przemówienia, i temu podobne rytuały.

Wizualna dokumentacja zgromadzeń przedstawia tłumy stojące na wzgórzach Fortu VII [Fot. 8]. Na niektórych fotografiach widzimy poszczególne osoby niosące flagi, sztandary i kwiaty, osoby przemawiające i uczestników przysłuchujących się im. Możemy zastawiać się jaka jest funkcja takich fotografii w muzeum. Podczas gdy nie są one częścią tej narracji, jaką tworzą fotografie dotyczące ofiar obozu oraz okropności wojennych jakie miały w nim miejsce, o których będzie mowa w dalszej części rozdziału, są one jakby potwierdzeniem i

wręcz dowodem na to, iż Fort istnieje jako miejsce pamięci i jego znaczenie i funkcja współtworzenia tożsamości zgromadzonej społeczności wciąż istnieją i działają. Zdjęcia te stanowią więc wizualny dowód na to, że pamięć o Forcie VII nie została wymazana. Jak pisze Belting, „kolektywna pamięć kultury, z której tradycji wywołujemy nasze obrazy [które, jak zobaczymy dalej tworzą narracje o wojennych czasach Fortu – przyp. A.T.], posiada swoje techniczne ciało w instytucjonalnej pamięci archiwów i aparatów”[136]. Muzeum więc, a także odwiedzający, oraz ci zgromadzeni na uroczystościach, są niejako ciałem, medium pamięci, a ich wizualny obraz – czyli fotografie , o których teraz mowa – są na to dowodem, wizualnym dowodem, bo taki w kulturze drugiej połowy XX wieku, w społeczeństwie zapośredniczającym swe relacje poprzez obrazy, się najbardziej liczy. Ponadto, zdjęcia te odwołują się do jednej z najbardziej podstawowych funkcji fotografii, czyli tego, o czym Roland Barthes pisał jako „to-co-było”, czyli, że „zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia”[137], niejako potwierdzeniem istnienia fotografowanego w przeszłości.

W czasach swej największej popularności, muzeum współpracowało z lokalnymi szkołami i organizowało szereg wystaw. W kwietniu 1981 roku, Koło Przyjaciół Fortu VII, składające się głównie z byłych więźniów i rodzin ofiar, jak również Społeczna Rada Opiekunów Fortu VII zostały powołane do życia. Ta druga grupa współpracowała z muzeum przy zbieraniu pamiątek i eksponatów. Kronika muzealna oraz korespondencja z tamtego czasu są dowodem na znaczące zainteresowanie lokalnej społeczności oraz jej wolontariat na rzecz muzeum. Co więcej, monumenty w pobliskich lasach, gdzie miały miejsce masowe egzekucje, i które zostały zaznaczone, w większości przypadków zaraz po wojnie za pośrednictwem prostych wygrawerowanych kamieni czy obelisków, zaczęły zwracać coraz większą uwagę oraz być obiektem troski grup związanych z muzeum. Zostały one oczywiście

136 Belting, *Antropologia obrazu.*...
137 Barthes Roland, Światło obrazu, Warszawa 1996, s. 136.

także sfotografowane, a fotografie zgromadzone w specjalnym muzealnym albumie, który tym samym poszerza niejako przestrzeń muzeum symbolicznie wizualizując groby więźniów zabitych poza murami obozu [Fot. 9]. Dodatkowo, większość z owych miejsc uczczona jest złożonymi obok kwiatami. Obeliski te są materializacją pamięci, o której mówił Pierre Nora, jednakże co próbuję mojej pracy udowodnić, to wizualność w omawianych czasach powojennych jest główną sferą w której ulokowana jest pamięć. Dlatego też nie dziwi dodatkowe upamiętnienie upamiętnienia, czyli stworzony album fotograficzny dokumentujący owe obeliski i pomniki.

Nowo otwarte muzeum organizowało szereg czasowych wystaw. Najpopularniejsza z nich, za tytułowana „ Wielkopolanie w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych" została otwarta w 1985 roku. Była ona wypożyczana do wielu instytucji regionalnych (głównie muzeów i szkół). Takie ujęcie tematu pozwoliło na to by wystawa ukazywała egalitarny wymiar tragicznych wydarzeń, które miały miejsce w Forcie VII bez zbytniego skupiania się na jakiś szczególnych postaciach. Jednakże, pomimo iż, jak było pokazane powyżej, najbardziej prominentne ofiary musiały być usunięte na margines lub wymazane zupełnie, w latach 80-tych XX wieku było już trochę miejsca dla niektórych z tych postaci. Jesienią 1981 roku, po raz pierwszy odsłonięto tablicę pamiątkową poświęconą Florianowi Marciniakowi (pierwszemu dowódcy Szarych Szeregów, zbrojnej organizacji harcerskiej działającej podczas drugiej wojny światowej przy Armii Krajowej), a w 1983 roku muzeum było gospodarzem obchodów 40-tej rocznicy śmierci Franciszka Witaszka – polskiego lekarza, który był aktywnym uczestnikiem ZWZ-AK i został zabity w Forcie VII wraz z grupą swoich współtowarzyszy. Upamiętnienie tych dwóch osób, związanych z Armią Krajową raczej niż siłami zbrojnymi związanymi z komunistami, było istotnym znakiem kompromisu ze strony PZPR. Jak pokazują statystyki odwiedzających prowadzone przez

muzeum od niemal początku istnienia, połowa lat 80-tych to czasy największego zainteresowania Muzeum Fortu VII, osiągając swe apogeum w 1986 roku, kiedy to 7 700[138] osób odwiedziło to miejsce (tak duża liczba odwiedzających nie powtórzyła się ani wcześniej ani w późniejszym okresie funkcjonowania muzeum). Oczywiście znaczna liczba z tych ludzi to weterani, wycieczki szkolne oraz inne delegacje na poszczególne uroczystości. Lecz, moim zdaniem, takie masowe uczestnictwo w tych wydarzeniach – co widzimy na zdjęciach w Kronice, jak również indywidualne wizyty – co potwierdzają nie tylko statystyki, ale także wpisy w muzealnych księgach pamiątkowych, mogą być do pewnego stopnia postrzegane jako przejaw stania na straży określonych elementów pamięci, nawet jeśli nie były one jeszcze w pełni obecne w historiografii głównego nurtu. Zatem, ówczesna fizyczna obecność ludzi może być postrzegana jako demonstracja wobec władz, na tej samej zasadzie, na jakiej ludzie demonstrowali swój bierny opór wobec systemu poprzez uczestnictwo w tradycyjnych, polskich, katolickich procesjach, oraz wywieszanie narodowych i religijnych flag w dzień Bożego Ciała.

W późnych latach 80-tych, tuż przed upadkiem komunizmu w Polsce w 1989 roku, przebłyski tego co zostało uprzednio wyparte, wymazane, lub jak chce Ricoeur „odpomniane”[139], zaczynają się pojawiać w narracji otaczającej Fort VII. Na przykład, w 1987 roku lokalna gazeta opublikowała artykuł[140], w którym Adolf Bniński został wspomniany po raz pierwszy. Artykuł dotyczy innej publicznej postaci, Leona Mikołajczaka, także delegata polskiego rządu na emigracji i ofiary Fortu VII. Lecz pomiędzy wierszami, Adolf Bniński i fakt wymazania go z historii są również wspomniane.

138 Te dane można znaleźć w rejestrze liczby odwiedzających prowadzonym od czasu otwarcia Muzeum do dnia dzisiejszego.

139 Ricoeur pisze: „(…) funkcja selekcyjna narracji stwarza manipulacji okazję i podsuwa środki strategii polegającej tyleż na zapominaniu, co odpominaniu [remèmoration]” (Ricoeur, *Pamięć…*, s. 113).

140 Notatka w: “Tygodnik Ludowy” (02/08/1987).

Adolf Bniński, więzień Fortu VII, który został stracony, najprawdopodobniej w pobliskich lasach w lipcu 1942 roku, był od maja 1940 roku do jego uwięzienia w lipcu 1941 roku oficjalnym delegatem polskiego rządu na uchodźstwie na Kraj Warty (polskie terytoria inkorporowane do Niemiec podczas drugiej wojny światowej). Był on niejako postacią symbolizującą ideologiczną tożsamość ofiar obozu w Forcie VII – temat, który był systematycznie wyciszany w komunistycznej Polsce. Przedwojenny wojewoda Wielkopolski, był on przedstawicielem skrajnego skrzydła *Endecji*, prawicowej narodowej partii, która w okresie między wojennym była blisko powiązana z katolicyzmem i znana ze swojego stanowiska przeciwko mniejszościom narodowym, włączając w to mniejszość niemiecką, która żyła w Wielkopolsce. Ruch ten, bardzo rozpowszechniony przed wojną szczególnie na terenach Wielkopolski, gdzie pamiętano czasy zaborów, propagował politykę opartą na polskiej etniczności i polonizacji tychże mniejszości. Zatem, nie jest zaskakujące, że jego przedstawiciele byli głównym celem nazistów, z ich planem germanizacji Wielkopolski, oraz iż po wojnie zostali oni wymazani z historii przez prosowieckie władze Polski Ludowej. Dlatego też wzmianka o Bnińskim jawi się tutaj jako element włączania wymazanych wątków pamięciowych w ogólną narrację o ofiarach drugiej wojny światowej na terenach Wielkopolski.

Wcześniej informacja o tejże postaci pojawiła się tylko w powojennym (1947) rejestrze strat kultury polskiej[141] a potem nie znajdujemy nic w żadnej z broszur o Forcie VII, ani artykułach związanych z Fortem, skrupulatnie gromadzonych i przechowywanych z kronice muzealnej, aż do schyłku czasów komunistycznych. Na podstawie *Encyklopedii konspiracji Wielkopolski*[142], z lat 90-tych XX wieku dowiadujemy się, że Adolf Bniński był sympatykiem *Endecji* choć oficjalnie do partii nie należał, że był przed wojną prezesem

141 Bolesław Olszewicz, *Lista strat kultury Polskiej 1.IX. 1939 – 1. III. 1946*, Wydawnictwo S. Arcta Warszawa 1947, s. 20.
142Marian Woźniak (red.), Encyklopedia Konspiracji Wielkopolski 1939-1945, Poznań 1998, s. 100.

zarządu Akcji Katolickiej w Polsce (ruchu świeckich katolików, których celem było nasycić życie publiczne wartościami katolickimi), oponentem Piłsudskiego, kandydatem w wyborach prezydenckich (przegrał z Ignacym Mościckim), a nawet uznawany za zwolennika monarchizmu. Jako delegat polskiego rządu na uchodźstwie na Kraj Warty, był ważnym działaczem ruchu oporu, który dostarczał informacji na temat systemu okupacji oraz sytuacji ludności cywilnej, a także nazistowskiego programu eksterminacyjnego. Aresztowany przez Gestapo, zginął w Forcie VII.

W 1988 roku, również na fali powrotów elementów zapomnianych przez oficjalną narrację, miało miejsce ważne wydarzenie; pomimo iż prasa zdawała się pomniejszyć jego znaczenie zamieszczając jedynie krótką notkę[143] na ten temat (wraz z niewielkim zdjęciem), był to znak politycznej zmiany i rosnącego znaczenia pamięci, która istniała dotychczas na obrzeżach: krzyż ponad głównym wejściem do Fortu VII został poświęcony podczas celebracji oficjalnej mszy. Trzeba pamiętać, iż konkurowanie z Kościołem było dla władz sposobem walki o społeczną legitymizację i prawo do bycia spadkobiercą narodowej tradycji. Dlatego też msza przeprowadzona na terenie Fortu zdaje się sygnalizować bardzo słabą już wówczas pozycję komunistycznych władz.

Nie jest zatem zaskakujące, że po 1989 więcej zmian ma miejsce wokół Fortu VII, co tylko wzmacnia tezę o politycznych implikacjach upamiętnień tego miejsca i pokazuje, iż „odpomniane" elementy faktycznie nie zostały zapomniane przez kręgi dbające o swą o nich pamięć a zarazem swą tożsamość.

Po pierwsze, wracając do kroniki muzealnej i jej wizualnej warstwy, widzimy kilka fotografii, oraz artykuł[144] z lipca 1990 roku, również opatrzony fotografią, dokumentujące uroczystości odsłonięcia tablic pamiątkowych poświęconych Adolfowi Bnińskiego w jednej z

143 Notatka w: "Głos Wielkopolski" (11/07/1988).
144 *Wielkiemu Polakowi*, w: "Głos Wielkopolski" (07/09/1990).

cel Fortu VII oraz na gmachu Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu na ulicy Niepodległości [Fot. 10]. Z resztą już samo odsłonięcie tablicy pamiątkowej znowuż jest swoistym rytuałem wizualizującym i materializującym pamięć, a udokumentowanie tego za pomocą fotografii stanowi jego wzmocnienie. Na fotografii zamieszczonej w „Głosie Wielkopolskim" widzimy sam akt odsłonięcia tablicy na gmachu Urzędu Wojewódzkiego wraz z podpisem, który identyfikuje osobę odsłaniającą jako ówczesnego wojewodę poznańskiego Bronisława Stęplowskiego. Fotografia ta ukazuję tablicę z wygrawerowanym popiersiem Bnińskiego, oraz stającego do nas tyłem wojewody, co wyraźnie pokazuje, kto jest głównym bohaterem wydarzenia. W Kornice muzealnej zamieszczono tenże artykuł podkreślając informację o odsłonięciu tablicy również w Forcie. Tutaj jednak tablica nie zawiera portretu działacza lecz sam tekst upamiętniający jego osobę. Widzimy też moment odsłonięcia jej oraz dokonujące tego osoby, choć nie poznajemy ich tożsamości – prawdopodobnie są to kustosze muzealni lub jacyś urzędnicy miejscy, ważny jest jednak rytuał i jego obraz wizualny, „świąteczna figura pamięci" - jak chce Ricouer.

Nieco później, w 1993 roku, monument poświęcony Narodowej Organizacji Bojowej został postawiony na terenie Fortu VII [Fot. 11], tym samym włączając losy członków tej formacji w dyskurs martyrologiczny. Narodowa Organizacja Bojowa była nacjonalistyczną bojową frakcją Narodowej Demokracji, która działała w czasie drugiej wojny światowej na polskich terytoriach wcielonych do Rzeszy Niemieckiej, i która politycznie była zbyt radykalna by mieć swoje miejsce w oficjalnej historiografii za czasów PRL. Jak już wspomniałam, czczenie pamięci czegokolwiek związanego z Polskim Państwem Podziemnym było niemożliwe, a NOB była jego prawicowym ekstremum. Uroczystość odsłonięcia pomnika w 1993 roku połączona była z symbolicznym pogrzebem członków NOB zabitych w Forcie VII. Pogrzeb, który jest ceremonią na styku prywatne/publiczne czyni

ofiary, o których mowa niejako nam bliższymi, ponadto, dokonanie tego symbolicznego rytuału w około 50 lat po ich śmierci, jest również symbolicznym zaznaczeniem faktu, iż wcześniej ten istotny dla przeżycia żałoby rytuał nie mógł zostać odprawiony, co jest swego rodzaju demonstracją ideologiczną. Co więcej, świadczyć to może również o tym, wedle zachodniej kultury chrześcijańskiej, iż ostatnia posługa wobec zmarłych została dokonana dopiero wtedy, i co dopiero wtedy pozwoliło na domknięcie cyklu i przejście od melancholii do żałoby (w rozumieniu freudowskim) i na przepracowanie traumy.

Pomnik, który został postawiony na jednym ze wzgórz kształtem nawiązuje do katolickiego krzyża, a nawet dwóch krzyży, gdyż składa się z dwóch pionowych bloków, oraz jednego poziomego, przecinającego dwa stojące. Tym kształtem pomnik nawiązuje więc również do znanego poznańskiego Pomnika Ofiar Czerwca 1956 roku na placu im. Adama Mickiewicza, co plasuje go znowu w ramach dyskursu opozycyjnego, wolnościowego, antykomunistycznego i katolickiego. Monument zawiera godło Polski, co podkreśla narodowy charakter organizacji dodając ten element do całości przekazu, oraz wykute nazwiska ofiar – nie tylko tych, które zginęły w Forcie, ale także innych członków organizacji, zabitych przez Niemców w Berlinie – ci również zyskują swe symboliczne miejsce pamięci.

Poza tymi dwoma jaskrawymi przykładami – odsłonięcie tablicy Bnińskiego i pomnika NOB, po 1989 znacznie więcej informacji zaczęło się również pojawiać na temat Szarych Szeregów i Armii Krajowej. Co więcej, w 1990 roku muzeum zorganizowało wystawę zatytułowaną “Duchowni Rzymskokatoliccy – więźniowie Fortu VII”, którą trudno by sobie wyobrazić wcześniej. Była to pierwsza wystawa poświęcona katolickim księżom, którzy stanowili znaczną liczbę więźniów obozu i jego ofiar.

Kolejny wątek wypartych narracji, który wyłonił się we wczesnych latach 90-tych dotyczył masowej eksterminacji osób psychicznie chorych, który rozpoczął się w Forcie VII wraz z pierwszą egzekucją tych osób w eksperymentalnej komorze gazowej mieszczącej się w jednym z głównych bunkrów fortu [Fot. 12]. Grupa pacjentów ze szpitala w Owińskach została tam zabita w październiku 1939 roku. Choć była to pierwsza masowa egzekucja w komorze gazowej przeprowadzona przez nazistów, fakt ten nigdy nie był szczególnie podkreślany przez historyków, pracowników muzeum czy władze. Dopiero w 1994 roku tablica upamiętniająca została umieszczona przy wejściu do owego bunkra. Tablica została ufundowana przez Polskie Towarzystwo Psychiatryczne a wydarzenie zaczęło być dyskutowane w prasie i włączone w narrację o Forcie VII zarówno w sposób intelektualny jak i materialny – gdy muzeum udostępniło bunkier dla zwiedzających – znów odpowiadając na potrzebę doświadczenia autentyczności miejsca przez zainteresowanych tym wątkiem pamięciowym. Temat osób psychicznie chorych był swego rodzaju tabu w państwach komunistycznych, gdzie upamiętnienie ich mogłoby być postrzegane jako mniej poważne, czy wręcz wywrotowe i odciągające uwagę od głównych przekazów ideologicznych, zarazem nie wydawał się ów wątek istotny dla kręgów dążących do martyrologicznego ujęcia tematu Fortu VII.

***

Ekspozycja w Muzeum Fortu VII od początków swego istnienia w latach 80-tych aż po czasy współczesne bazowała na wizualności stopniowo dobudowując kolejne elementy. Warto więc przyjrzeć się fotografiom, innym elementom wizualnym oraz zgromadzonym eksponatom. Przyglądając się najpierw fotografiom znajdującym się w kontekście tego muzeum odwołam się tu do pism Rolanda Barthes’a, o których pisałam we wstępie, czyli przede wszystkim

Mitologii, *Retoryki obrazu* oraz *Światła obrazu*, które pomagają zrozumieć mechanizmy rządzące kreowaniem wizualnych przekazów. Tak jak pisałam, moim zdaniem istota komunikacji wizualnej zasadza się na sprzężeniu z jednej strony ideologii – wtórnego systemu semiologicznego, zawartego w micie – oraz, z drugiej strony, estetyki czyli percepcji. Mechanizm ten wyraża się w tym, iż w kulturze zachodniej uczestnicy funkcjonują w ramach pewnego zestawu *wizualnych toposów*, czyli archetypicznych schematów, które mają strukturę znaku i będąc wykorzystane do przekazania określonej treści przekształcają ów przekaz w mit. Postrzeganie wizualne tych kulturowych znaków jest uproszczone, na tej samej zasadzie na jakiej percepcja na swym najbardziej podstawowym poziomie polega na czytaniu znanych uprzednio kształtów co pozwala nam poruszać się w świecie i określać/ interpretować to co widzimy. Najbardziej ewidentną sferą zachodniej kultury, gdzie wyraźnie można zanotować mechanizm tworzenia znaczeń obrazów, jest sfera reklamy, co pokazał Roland Barthes w swym eseju z 1964 roku pt. *Retoryka obrazu*[145]. Choć filozof ten skupił się tam właśnie na obrazie reklamowym, jednak, jak podkreśla, mechanizm tworzenia znaczeń dotyczy ideologii w ogóle. Obraz bowiem składa się z trzech warstw, z czego jedna to przekaz językowy, czyli podpis, który umieszcza obraz w kontekście, w którym mamy go odczytać, dwa kolejne natomiast, czyli przekaz denotowany i przekaz konotowany tworzą owo znaczenie, które warstwa denotowana – czyli najprostsze odczytanie tego co widzimy na zasadach na jakich działa nasza percepcja – naturalizuje. Warstwa konotowana natomiast dodaje do oczywistości denotowanej warstwy przekaz zideologizowany czyli kulturowe odniesienia jakie „tłumaczą" nam obraz. W ten sposób przyglądam się obrazom związanym z Fortem VII, nie tylko tym, o których już pisałam, zawartych w broszurach i kronice muzealnej, oraz pomnikach czy tablicach, które w podobny sposób używają wizualności, lecz także tych które znalazły się na ścianach i w gablotach muzeum.

145 Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, w: „Pamiętnik literacki", 1985, z. 3.

Na ścianie nad wejściem do jednej z cel w forcie widnieje fotografia przedstawiająca trzy czaszki z dziurami po strzałach [Fot. 13]. Fotografia ta odnosi się do kulturowego znaku sztuki *vanitas* i stanowi niejako *memento mori* – przypomnienie o śmierci. Sztuka wanitatywna rozwinęła się w Europie w XVI i XVII wieku, ze swą szczególnie reprezentatywną wersją polską, będąc tym samym elementem polskiej tradycji, i przedstawiała zazwyczaj martwą naturę, której głównym elementem była czaszka. Celem takiej sztuki było przypomnienie o ludzkiej śmiertelności. Na poziomie znaku, wspomniana wyżej fotografia odwołuje się do tego symbolu, a na poziomie mitu tworzy uogólnione znaczenie, które włącza historię obozu w wymiar ogólnoludzki odnosząc się do doświadczeń, które wszyscy dzielimy, bądź to tracąc bliskich, bądź też myśląc o własnej śmiertelności.

Czaszki jako takie są również nieodłącznym elementem sztuki nagrobnej, do której również nawiązuje omawiana fotografia. Może więc ona być widziana jako symbol grobu masowego tysięcy pomordowanych w tym obozie przez nazistów. Czaszka może również służyć jako znak ostrzegawczy przed niebezpieczeństwem, wtedy przedstawiana jest *en face*, tak jak na fotografii w Forcie VII. Zatem, kolejnym elementem znaczenia czaszek w tym obrazie, jest ostrzeżenie przed tym co zdarzyło się w obozie, i co potencjalnie może się powtórzyć. Zastanawiamy się czy sfotografowane czaszki należały do ofiar obozu. Tutaj mimetyczna cecha fotografii dodaje grozy przedstawieniu przypominając nam, że znajdujemy się w byłym miejscu kaźni. I w ten sposób fotografia ta wprowadza śmierć jako główny wątek wizualnej ekspozycji a zarazem pamięci o tym miejscu. Taki zabieg jest szczególnie istotny biorąc pod uwagę fakt iż, jak wiemy nie zachowała się dokumentacja niemiecka dotycząca ofiar (jedynie dane o 479 osobach przekazane do USC). Wobec braku innych śladów, fotografia czaszek służy za wizualny symbol tych śmierci tym samym metaforycznie otwiera narracje muzealną.

W forcie wyeksponowane są również fotografie, które nie tworzą tak wyrazistych symboli. W kilku miejscach w muzeum napotykamy sekwencje fotografii, które służą jako ilustracje historii opowiedzianej w forcie za pomocą innych obiektów. Przykładem jest foto-narracja wisząca na ścianie przy wejściu do jednej z cel [Fot. 14]. Dowiadujemy się tutaj o rozstrzeliwaniu więźniów Fortu VII. Pierwsze zdjęcie przedstawia grupę ludzi odwróconych do aparatu plecami – rozróżnić jednak można tych w mundurach, strażników, i tych w zwykłym ubraniu, więźniów. Na drugim zdjęciu postacie są już nieco dalej i obserwujemy ustawianie więźniów i strażników. Trzecia fotografia pokazuje stojących w oddali plecami do widza więźniów, najprawdopodobniej pod murem, oraz pięciu strażników ustawionych w równej linii ze strzelbami wycelowanymi w więźniów. Czwarty obraz zadaje się pusty, jednak z boku widać kawałek jednej z postaci strażników, co świadczy, że pomimo iż usunęli się oni z kadru, wciąż obserwują scenę, oraz w oddali leżące ciała rozstrzelanych już więźniów.

Zaraz po egzekucjach w komorze gazowej, rozstrzeliwanie, bądź strzał w głowę – co również wizualizują przedziurawione czaszki, o których mówiłam wcześniej – było najczęstszą metodą zabijana stosowaną w obozie. Ta metoda egzekucji jest również upamiętniona poprzez tak zwaną „ścianę śmierci” [Fot. 15], stanowiącą część muzealnej ekspozycji i będącą miejscem gdzie dokonywanie takich egzekucji było na porządku dziennym. Ponadto, trzeba zaznaczyć, iż miejsce to jest obecne w ikonografii obozu już od czasów broszury z 1963 roku, która zamieściła jego zdjęcie. Będąc w muzeum odwiedzający mogą zatem zobaczyć zarówno fizyczne miejsce egzekucji (samo będące jednak do pewnego stopnia symbolem, jako że większość egzekucji przez rozstrzelanie miała miejsce w pobliskich lasach), jak i obraz egzekucji zapośredniczony przez powyżej opisane fotografie. Na jednym poziomie ilustracje te stają się również symbolem owych egzekucji, na drugim jednak oferują materialny ślad tego co zostało dokonane, i mogą służyć jako dowód w sensie

historycznym, chociaż nie jesteśmy pewni gdzie dokładnie miała miejsce przedstawiona egzekucja. Jednak umieszczając je na stałej wystawie, stają się one częścią narracji o Forcie VII i korespondują z materialnością i autentycznością „ściany śmierci".

Kolejnym elementem ekspozycji, udostępnionym od początku istnienia muzeum dla zwiedzających są tak zwane „schody śmierci" [Fot. 16], które są również sfotografowane, a fotografia umieszczona w publikacji na otwarcie muzeum w 1980 roku. One także stały się jednym z symboli obozu, a przywołują na myśl system tortur jaki praktykowany był w forcie, o czym jednak dowiadujemy się z warstwy tekstualnej broszur, od muzealnych kustoszy, jak również z tekstu na tabliczce, na której krótka notatka o tym informuje[146]. Więźniowie obozu często umierali z powodu tychże tortur, choć zachowany niemiecki spis ofiar podaje iż poza tymi, którzy otrzymali wyrok śmierci i zostali rozstrzelani lub rzekomo zostali „zastrzeleni przy próbie ucieczki", zmarli oni z różnorakich przyczyn naturalnych, jak na przykład „osłabienie serca", „zapalenie płuc" czy nawet „zapalenie migdałów" albo enigmatyczne „uszkodzenie mózgu". Tortury stosowane były zarówno w trakcie przesłuchań jak również bez żadnego „powodu". Często więźniowie musieli wspinać się po „schodach śmierci" z kamieniem przy szyi lub wskakiwać na nie, a u szczytu czekający strażnicy strącali ich w dół. Ci którzy spadli, atakowani byli przez psy, często zagryzani, a ci którzy pozostali przy życiu byli przenoszeni do wybranej celi i tam zostawiani by zmarli. Schody te stały się więc symbolem tych cierpień, i dlatego widnieją wśród obrazów definiujących fort wizualnie w momencie otwarcia muzeum.

W jednej z cel, w której znajdują się gabloty z dokumentami, oraz oddzielona przestrzeń, w której wisi ekran, i gdzie odbywają się projekcje filmów dokumentalnych, przechodzimy przez swego rodzaju bramę [Fot. 17 i 18]. Brama ta nie jest pozostałością obozową lecz kreacją artystyczną umieszczoną w muzeum. Jej przekaz jest uniwersalny,

146 Informacje na ten temat są dostępne także w: Marian Olszewski, *Fort VII.*...

dotyczy okrutności, jakie człowiek zgotował człowiekowi, choć wyraźnie osadzona jest ona w chrześcijańskiej kulturze Zachodu. Można się bowiem w jej kształtach dopatrzyć wyraźnych krzyży – czyli znaku męczeństwa, oraz przeplatających się przez nie postaci ofiar w formie zjaw czy też martwych ciał. Dodatkowo całość przeplata drut kolczasty, sprawiający z jednej strony wrażenie sznurów, pęt, a z drugiej odwołujący się do symbolu ciernia, czyli również cierpienia i odkupienia przez cierpienie czyli męczeństwa w rozumieniu chrześcijańskim, jak również do wizualnego znaku drutu kolczastego kojarzącego się, poprzez wielokrotne powtórzenie, z obozem zagłady. Jako całość wrota te przywołują na myśl symbol bramy piekieł obecny w kulturze zachodu od czasów upowszechnienia Biblii, poprzez napisanie w XIV wieku przez Dantego *Boskiej komedii* z jego średniowieczną wizją piekła, aż do najsłynniejszej wizualizacji tego symbolu, jaką jest *Brama piekieł* wyrzeźbiona przez Auguste'a Rodina [Fot. 19], inspirowanego właśnie przez *Boską komedią*, a której kilka odlewów znajduje się w muzeach na całym świecie, począwszy od paryskiego Musèe d'Orsey, i która stała się częścią zachodniej kultury wizualnej. To odniesienie tworzone jest chociażby poprzez podobny kształt postaci wplecionych we wrota, oraz przez samą formę bramy. Korzystając z takich konotacji, instalacja w muzeum Fortu VII symbolicznie podsumowuje doświadczenie ofiar tego miejsca i przyrównuje je do najgorszego doświadczenia w kulturze chrześcijańskiej – piekła. Jednakże fakt umieszczenia w konstrukcji bramy w Forcie VII krzyży symbolicznie „uświęca" to cierpienie i nadaje mu chrześcijański sens, czyli dodaje wizję zbawienia. Znaki te czytelne są dla uczestników kultury zachodu.

Idąc dalej za narracją budowaną w muzeum Fortu VII, trzeba stwierdzić, iż już od lat 80-tych, aż po czasy współczesne, autorzy ekspozycji wpisują historię obozu w Forcie VII w szerszy kontekst nazistowskich zbrodni, a konkretnie nazistowskich obozów zagłady. Już 1985 roku pojawiła się wspomniana już zorganizowana w Odwachu na Starym Rynku w

Poznaniu przez dyrektora Muzeum Fortu VII, Tadeusza Langera, wystawa zatytułowana „Wielkopolanie w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych". Wystawa ta, jak dowiadujemy się z relacji prasowych, opierała się głównie na wizualności, a konkretnie na fotografiach, fotografiach zaczerpniętych z ikonografii Holokaustu. W artykule prasowym czytamy: „Na zewnątrz Odwachu, na tle kazamaty Fortu VII napis głosi: Wielkopolanie w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych. Ten sam napis powtórzy się wewnątrz na tle zdjęcia stosu ciał pomordowanych więźniów: to jakby synteza wystawy otwartej wczoraj w Muzeum Historii Ruchu Robotniczego na Starym Rynku"[147]. I dalej, co świadczy o użyciu obrazu jako głównego środka przekazu: „Autor wystawy (…) prezentuje zwiedzającym przy pomocy sugestywnych zdjęć fakty z ponurej, nieludzkiej rzeczywistości hitlerowskich katowni"[148]. Na wystawie zwiedzający mogli zobaczyć takie ikoniczne fotografie, jak brama prowadząca do obozu w Auschwitz z napisem „Arbeit macht frei", jak również obrazy tworzące bardziej lokalną historię wizualną drugiej wojny światowej, jak fotografia gilotyny i pieńka do ścinania głowy w więzieniu przy ul. Młyńskiej w Poznaniu, które to przedmioty znajdują się obecnie na wystawie stałej w Forcie VII.

Przekaz omawianej wystawy jest symptomatyczny dla szerszego kontekstu pamięciowego w Polsce, i na świecie. Mianowicie mamy tutaj do czynienia z dwiema pozornie sprzecznymi tendencjami: z wpisywaniem tragedii Polaków w szerszy kontekst Holokaustu – tutaj poprzez przywoływanie obrazów zagłady z obozów takich jak Auschwitz czy Gross Rosen, pomimo iż termin ten nie był jeszcze wtedy upowszechniony, oraz z wpisywaniem zagłady Żydów w kontekst ofiar wojennych innych narodów, tutaj narodu polskiego, co było tendencją ogólnoświatową wobec ówczesnych dyskursów pamięciowych związanych z zimną wojną. W relacji o wystawie czytamy bowiem: „W tym ciągu

147 *Wielkopolanie w hitlerowskich kaźniach*, w: „Gazeta Poznańska", 18.04.1985.
148 Tamże.

przedstawień widać żelazną konsekwencją planu ‘ostatecznego rozwiązania’ kwestii niepożądanych dla III Rzeszy Polaków”[149]. W podobnym jednak tonie, brzmiał Dekret na mocy którego w 1947 roku ustanowiono muzeum w miejscu obozu Auschwitz-Birkenau: „Na miejscu dawnego hitlerowskiego obozu koncentracyjnego ma powstać na wieczne czasy Pomnik Męczeństwa Narodu Polskiego i Innych Narodów”[150]. Jak widać więc unikano wspominania o Żydach i Holokauście, a wpisywano ich w szerszy kontekst strat narodu polskiego, na takiej samej zasadzie na jakiej w Związku Radzieckim pamięć o zamordowanych Żydach została wpisana w „pamięć o 27 milionach obywateli, którzy zginęli podczas Wielkiej Wojny Ojczyźnianej”[151]. Polityka czasów zimnej wojny była bowiem odzwierciedlona w dyskursach pamięci o drugiej wojnie światowej po obu stronach Żelaznej Kurtyny, o czym pisze również Janina Struk w książce *Holokaust w fotografiach*. Zachód skupiał się na triumfie liberalnej demokracji, a ponieważ w jego orbicie znajdowały się Niemcy Zachodnie, nie podkreślano szczególnie zbrodni niemieckich, lecz raczej starcie z komunizmem, i ciągłą z nim walkę, a wspominanie o Holokauście było do lat 1980-tych na Zachodzie uznawane za przejaw komunizmu[152]. W tym samym czasie po wschodniej stronie Żelaznej Kurtyny tematem przewodnim w dyskursie pamięci o drugiej wojnie światowej było zwycięstwo komunizmu nad faszyzmem. Dlatego też podtytuł naszej wystawy brzmi: „Wystawa w czterdziestolecie wyzwolenia”, a zbrodnie faszystowskie zostają uogólnione, rysując prosty schemat: Sowieci – wyzwoliciele, Niemcy (a właściwie hitlerowcy, jak się mówiło) – wrogowie, agresorzy, Polacy – ofiary wyzwolone przez Sowietów. Przy tym

149 Tamże.
150 K. Smoleń, *Auschwitz 1940-1945, Przewodnik po Muzeum*, Oświęcim 1978, cyt za: Struk Janina, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, Warszawa 2007, s. 215.
151 Struk, *Holokaust...*, s. 215.
152 Zob: Janina Struk, *Holokaust w fotografiach...*, s. 217, gdzie autorka odnosi się do tez Normana Finkelsteina (*The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, Londyn – Nowy Jork 2000) i Petera Novika (*Holocaust and Collective Memory*, Londyn 2001).

zrównuje się narodowościowo ofiary obozów w Forcie VII i Żabikowie z tymi z obozów w Auschwitz, Gross Rosen, Buchenwald, Dachau, i innych. O Żydach nie ma wzmianki.

Temat ten pojawia się w dyskursach pamięci dopiero wraz z końcem zimnej wojny, gdy na Zachodzie, jak pisze Struk „Stany Zjednoczone potrzebowały nowego symbolu zła, aby afirmować wartości liberalnej demokracji, i widmo nazizmu zostało czasowo wskrzeszone”[153], i zaczęto mówić o Holokauście jako o zagładzie Żydów. W Polsce proces ten poczekał do lat 1990-tych.

Co ciekawe jednak, wystawa włączająca pamięć o Forcie VII w dyskurs o Holokauście, jednocześnie wciąż podkreślająca polski charakter ofiar powróciła po transformacji ustrojowej, w 2008 roku, jako wystawa, która wrosła w stałą już ekspozycję Muzeum, pod tytułem: „Więźniowie Fortu VII w więzieniach i obozach III Rzeszy – Zmarli i Zaginieni” [Fot. 20 i 21]. Okładka broszury dotyczącej wystawy przedstawia więźniów w pasiakach na tle baraków obozowych. W Muzeum ekspozycja wystawowa zajmuje jedną z większych celi i składa się głównie z obrazów. To prawda, że wielu z więźniów Fortu VII zostało przetransportowanych do innych obozów koncentracyjnych, pracy i zagłady, jednak użycie ikonicznych obrazów Holokaustu, takich jak więźniowie stojący za drutem kolczastym, wychudzeni więźniowie w pasiakach (jak wiemy, w Forcie VII więźniowie nie dostawali obozowych ubrań), masy nagich martwych ciał, wyraźnie wpisuje dyskurs o Forcie VII w szerszy i wizualnie bardziej ewidentny, rozpoznawalny pod koniec XX wieku, dyskurs o Holokauście. Takie przemieszanie wątków, niedopowiedzenie, jest symptomem nie do końca ułożonych relacji polsko-żydowskich w kwestiach upamiętniania drugiej wojny światowej i jej okrucieństw, jak również tego iż losy wielu Polaków, także tych stojących politycznie po stronie prawicowej, nacjonalistycznej, jak wiele z ofiar Fortu VII, czasem

153 Struk, *Holokaust…*, s. 232.

także – paradoksalnie – antysemitów[154], zostały tak bardzo przemieszane z losem Żydów, którzy znaleźli się na celowniku nazistów z powodów rasowych, i którzy byli głównymi ofiarami obozów w Auschwitz, Dachau, Gross Rosen – które to nazwy znajdujemy wpisane pomiędzy przedstawione fotografie.

Próbą pogodzenia tych splątanych wątków pamięciowych zdaje się być wystawiony w 2017 spektakl plenerowy w Forcie VII, który skądinąd również wykracza poza dotychczasową wizualność jako główny sposób przekazu. Miałam okazję uczestniczyć w tym spektaklu, pt. „Noc i mgła"[155],12 sierpnia 2017 roku. Autorzy, Patryk Piłasiewicz ze stowarzyszenia „Astigmatic" oraz Jakub Królikowski z Our 'PL'ace Fundation, oraz twórczyni choreografii Paulina Wycichowska, postawili raczej na doznania sensoryczne widzów, takie jak słyszenie dźwięków, jakie słyszeli więźniowie obozu, czyli na przykład trzask zamykanej bramy, skrzypienie krat, wizualnie na grę światłem, ruchome obrazy stworzone przez aktorów, których narracja nie była płynną opowieścią z początkiem, środkiem i końcem, ale raczej poszarpanymi, flashbackami towarzyszącymi traumie. Dodatkowo widzowie przemieszczali się w obozowej przestrzeni, przechodzili w ciemności przez zimne korytarze bunkrów fortu niczym więźniowie – zatem tutaj autorzy sięgnęli po zabiegi symulujące przestrzenno-sensoryczne doświadczenie obozu by przybliżyć widzom jego historię. Co więcej warstwa tekstualna sprowadzała się do wielokrotnego powtarzania poezji Ireny Popowskiej, więźniarki obozu, o której już mówiłam, i którą już cytowałam przy okazji omawiania broszury wydanej na otwarcie muzeum, gdyż tam zawarto ów uniwersalny

154 W Poznaniu antysemityzm był w latach przedwojennych obecny, o czym świadczyć mogą pojawiające się w endeckim „Kurierze Poznańskim" antyżydowskie treści (zob: Zbigniew Pakuła, *The Jews of Poznań*, London-Portland 2003, s. 17), jak również w całości antysemickie czasopisma takie jak „Praca Wielkopolska", „Pająk" czy „Pod pręgież" czy takie organizacje jak powstała w 1920 roku w Poznaniu Antysemicka Liga Obrony Ojczyzny i Wiary (zob: Tamara Sztyma-Ksaniecka, *Między tradycją a nowoczesnością. Żydzi poznańscy w XIX i XX wieku*, Poznań 2006, s.68-69).

155 Agnieszka Kwiatkowska, *Fort VII będzie sceną spektaklu 'Noc i mgła'*, http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,22184069,spektakl-noc-i-mgla-przywroci-pamiec-o-forcie-vii.html [dostęp: 10.05.2018].

wiersz. Słychać również muzykę, stworzoną przez Pakryka Piłasiewicza i Jakuba Królikowskiego, lecz bardziej jako tło, na którym wybrzmiewają psalmy odczytane w językach polskim, łacińskim i hebrajskim. Użycie tych języków jest, jak wspomniałam, próbą oddania hołdu obu nacjom (Polakom reprezentowanym przez język polski, i Żydom, reprezentowanym przez język hebrajski) i przedstawicielom obydwu religii (zarówno Chrześcijaństwa Rzymsko-katolickiego, reprezentowanego przez język łaciński, jak i Judaizmu, reprezentowanego przez język hebrajski). Wszystko jednak podsumowane jest odwołującym do kondycji ogólnoludzkiej wierszem Ireny Popowskiej.

Wracając jednak do wizualności wystawy stałej muzeum, ikoniczne fotografie Holokaustu, mówiące o śmierci, zdają się autorom i zwiedzającym być, wobec braku fotograficznych dowodów zbrodni w Forcie VII (poza trzema pokazanymi zdjęciami), wystarczającym wizualnym wyrazem tego co stało się w Forcie VII. Natomiast gdy wychodzimy z wystawy, widzimy, po drugiej stronie bunkra, owe trzy zdjęcia [Fot. 22 i 23], przedstawiające martwe ciała w masowym grobie, zrobione najpewniej po wojnie, gdy masowe groby zostały odkryte na okolicznych terenach.

Patrzenie na takie obrazy okrucieństwa jest, co zrozumiałe, kontrowersyjne. Susan Crane, w swoim artykule *Choosing Not To Look: Representation, Repatriatrion and Holocaust Atrocity Photography*[156] argumentuje iż patrząc na fotografie okrucieństwa rewiktymizujemy przedstawione ofiary. Także Janina Struk stawia tezę, że nie powinniśmy wystawiać na widok publiczny takich zdjęć, ponieważ „Naziści robili fotografie swoich ofiar, aby je upokorzyć i poniżyć”[157]. Daje ona przykład jednej z fotografii cierpienia wystawionej w Birkenau w 1999 roku, i pisze: „Fotografia kobiety i dzieci została ustawiona tak, jakby szli oni długą drogą, która prowadziła niegdyś do komór gazowych. Kimkolwiek byli, zostali

156 Susan Crane, *Choosing not to look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography,* “History and Theory”, Vol. 47, October 2008.
157 Struk, *Holokaust.…*, s. 282.

skazani na to, by kroczyć tą drogą przez wieczność. Wystawienie ich fotografii w Birkenau może być ich ostatecznym upokorzeniem”[158]. Z kolei Susie Linfied podkreśla że „nazistowskie fotografie były używane by pokazać nazistowską brutalność w czasie gdy kraj nazistów zagrażał cywilizowanemu światu. Oglądnie ich nie było formą tego, co Struk nazywa ‘zmową’ (ang. collusion), ale raczej bodźcem wywołującym oburzenie i powodującym działanie”[159]. Moim zdaniem Linfield ma dużo racji. Źródła wizualne odgrywają ogromną rolę w zachowaniu pamięci wydarzeń katastroficznych, szczególnie gdy umieszczone w kontekście muzealnym. Jednak, co ważne, moim zdaniem, obrazy takie powinny podlegać ostrożnym zabiegom kuratorskim i być umieszczane w odpowiednich kontekstach.

Kolejną osobą, która argumentuje przeciw ikonoklastycznej, w moim odczuciu, krytyce wizualnych reprezentacji jest Barbie Zelizer[160], w swoim zbiorze tekstów na temat reprezentacji Holokaustu. Twierdzi ona, iż pomimo obaw na temat możliwości reprezentacji okrucieństw Holokaustu, co możemy również odnieść do okrucieństw dokonanych w Forcie VII, istnieje przestrzeń we współczesnej kulturze by przepracować te traumatyczne wydarzenia za pomocą środków reprezentacyjnych. Jednak kluczowe dla jej jest rozumienie reprezentacji nie w sposób mimetyczny, lecz, podobnie do Stuarta Hall’a[161], jako pracy translacyjnej, swego rodzaju przekładu na języki jakimi się posługuje nasza kultura. W tym właśnie język wizualny. Obrazy, o których w tym miejscu mówimy, tworzą uniwersalne symbole, pomimo mimetycznej cechy fotografii. Jednak cecha ta nie przeszkadza tutaj, moim zdanie, pracy translacji, a jedynie dodaje wymiar autentyczności „tego-co-było”.

158 Tamże, s. 283.
159 Linfield Susie, *A Witness to Murder. Looking at Photographs of the Condemned*, „Boston Review”, September/October 2005, tłum. A.T.
160 Zelizer Barbie, *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press 2001.
161 Hall Stuart (red.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage 2003.

Wracając do wystawy dotyczącej innych obozów koncentracyjnych i zagłady, znajdującej się w Muzeum Fortu VII, której główna warstwą jest warstwa wizualna, trzeba zauważyć, iż jej przekaz już od lat 1980-tych był wzmacniany poprzez materialne, zakotwiczenie, mechanizm, o którym już wcześniej w tym rozdziale mówiłam. W sali wystawowej znajdujemy bowiem materialne eksponaty takie jak obozowe ubrania – pasiaki [Fot. 24], czy karty do gry należące do jakiegoś więźnia. Cytowany już uprzednio Martin Hall uważa, że symulakrum potrzebuje materialnego zakotwiczenia w rzeczywistości. Tak dzieje się i tutaj – obrazy ikony, które funkcjonują w końcu XX wieku i później już jako symbole czy gotowe wypowiedzi wizualne coraz bardziej oderwane od swego konkretnego źródła, zyskują ponownie wymiar autentyczności gdy odbiorca widzi korespondujące z nimi przedmioty, umieszczone z pietyzmem w szklanych podświetlonych gablotach muzealnych.

Jednak głównym elementem Muzeum Fortu VII spełniającym rolę owej kotwicy dla wizualności, tutaj kotwicy dla przekazu wystawy o więźniach Fortu VII w innych obozach, mającej jak wiemy charakter wizualny i wiele konotacji, o których pisałam powyżej, jest ekspozycja w innym bunkrze fortu – urny z ziemią pochodzącą z owych innych obozów, ustawione każda na oddzielnej kolumnie i podpisane [Fot. 25 i 26]: Nordhausen Dora, Stutthof, Chełmno na Nerem, Oświęcim, Buchenwald, Gross Rosen, Żabikowo, Ziemia z obozów koncentracyjnych Emslandu, Gusen, Ravensbruck. W ten sposób dokonuje się zarazem rytuał pogrzebowy nazistowskich ofiar, a cela fortu staje się również krypą grobową, nie tylko salą muzealną, sferą sacrum, zwłaszcza iż pod urnami, na ziemi umieszczone są kwiaty – wedle tradycji kultury zachodniej symbol pamięci i składanego hołdu.

Jeśli na jednym końcu spektrum uniwersalne – osobiste znajduje się wystawa sięgająca po utarte symbole wizualne zagłady, to na drugim końcu mamy portrety indywidualnych więźniów wystawione w szklanych gablotach wraz z innymi przedmiotami,

czy dokumentami [Fot. 27]. W tym przypadku, mamy do czynienia z sytuacją, o której pisał Roland Barthes w swoim *Świetle obrazu*, czyli: „Odczytuje jednocześnie: *to będzie* i *to już było*. Zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć. Dając mi absolutną przeszłość pozy (…) fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym.”[162] Odwiedzający widzą twarze poszczególnych osób i mogą przeczytać towarzyszące im dokumenty, opowiadające ich historie, Barthesiańskim *punctum* jest tutaj *Czas*. Fotografie te zostały zrobione, gdy ludzie Ci prowadzili swoje normalne życia. Jednakże umieszczenie ich w kontekście Fortu VII nadaje im tej ciężkości, o której mówi Barthes, i mówi o osobistej traumie, tych co zmarli, tych co przeżyli i ich rodzin.

Warto zaznaczyć, że poprzez te zdjęcia poszczególnych więźniów, rodziny ofiar miały okazję włączyć swoją własną rodzinną pamięć w szerszy kontekst drugiej wojny światowej i jej okrucieństw, zwłaszcza, że wiele z gablot na tej wystawie zostało stworzonych przez rodziny ofiar, które przesłały owe fotografie i dokumenty dotyczące członków ich rodzin więzionych i zabitych w Forcie VII. Faktem wartym podkreślenia jest to, iż w dużym stopniu, muzeum jako całość zostało stworzone dzięki takim właśnie działaniom oddolnym jak przekazywanie pamiątek. Z dokumentacji i korespondencji zgromadzonej w archiwum muzeum można się dowiedzieć o takich właśnie akcjach, często organizowanych w formie konkursów na pamiątki, lub też po prostu z indywidualnej potrzeby rodzin ofiar. W tym sensie, fotografia oferuje demokratyczne, osobiste medium pamięci, która stoi w opozycji do oficjalnej historiografii, operującej zmieniającymi się meta-narracjami, i która przez dekady wyciszała pamięć o ofiarach Fortu VII.

Nie chce przez to powiedzieć, że fotografia nie jest zdolna tworzyć meta-narracji – przeciwnie, jak zobaczyliśmy wcześniej uczestniczy ona w kreowani mitologii. Jednak ma też tę drugą stronę, którą jest tworzenie pamięci osobistej. Kolejna wystawa w Muzeum Fortu VII

162 Barthes, *Światło obrazu.*…, s. 161.

posłuży jako przykład obu typów narracji. Mówi ona o tych, którzy zostali deportowani z Poznania i Kraju Warty do Generalnego Gubernatorstwa. Wystawa składa się fotografii, dokumentów i przedmiotów, i daje odwiedzającym szanse odnalezienia informacji o swoich krewnych. Gdy wchodzimy na wystawę widzimy naturalnej wielkości zdjęcie oficera Gestapo pilnującego deportowanych, którzy również przedstawieni są na fotografiach naturalnej wielkości, co w intencji kuratorów wystawy miało zapewne skrócić dystans pomiędzy nimi a odwiedzającymi, lecz, moim zdaniem nie jest to akurat do końca udany zabieg [Fot. 28]. Jednakże reszta fotografii, głównie wiszących na wysokości wzroku, znów jawi się jako barthesiańskie „to-co-było", dowód na zaistnienie przedstawionych wydarzeń i osób. Jednocześnie wystawa ta jest istotnym dodatkiem do narracji na temat niemieckiej polityki prowadzonej na ziemiach wcielonych do III Rzeszy, szczególnie dotyczącej mieszkańców Poznania, również wchodzącym w szersze dyskusje pamięciowe.

***

Mimo zmian, o których pisałam, jakie nastąpiły wraz z transformacją ustrojową i powrotu elementów wymazanych z pamięci oficjalnej, w latach 90-tych obserwujemy spadek zainteresowania miejscem pamięci w Forcie VII. W 1990 roku, liczba zwiedzających była wciąż wysoka: 5 500 osób w skali roku, jednak spadła ona do 1 600 zwiedzających w roku 1996. Ten spadek jest zbyt szybki, by można go wytłumaczyć jedynie tym, iż starsi ludzie, byli więźniowie i ich najbliżsi krewni zaczęli umierać. Zdaje się to być w pierwszej chwili paradoksalne, że po tych wszystkich wysiłkach by przywrócić określone elementy do oficjalnej pamięci głównego nurtu, miejsce zaczęło być coraz mniej atrakcyjne dla publiczności. Co więcej, tendencja ta spowodowała iż kolejne pokolenie mieszkańców miasta nigdy nie odwiedziło Fortu VII. Jeśli się jednak przyjrzymy bliżej sprawie, możemy

zauważyć pewien sens. W warunkach nowego ustroju politycznego, który przestał blokować określone narracje, potrzeba demonstracji przywiązania do niechcianych przez władze wersji historii, jako forma opozycji wobec władz, okazała się nie być już rzeczą konieczną. Jednakże, mechanizm ten wzmacnia tylko tezę o tym, jakie najprawdopodobniej były funkcje tych manifestacji. Wciąż organizowano zgromadzenia w Forcie VII w kwietniu, Miesiącu Pamięci Narodowej, i wciąż organizowano wizyty szkolnych wycieczek, lecz w mniejszym stopniu. Po pierwszym publicznym, także, jak pokazałam – wizualnym, wyrażeniu uprzednio wymazanych, usuniętych na bok wspomnień, zainteresowanie martyrologią spadło, jako, że polskie społeczeństwo generalnie zaczęło się bardziej przejmować nowymi wyzwaniami, jakie sprowadziła liberalna demokracja i kapitalistyczny wolny rynek.

Fort VII był raz jeszcze szeroko dyskutowany w 2001 roku. I jest to rok kiedy liczba zwiedzających znów wzrosła, osiągając 3 300. Pomimo zmian politycznych, teren (włącznie z częścią dostępną zwiedzającym) wciąż należał do wojska. Wojsko zdecydowało się sprzedać ziemię, i tym samym Fort wraz z muzeum, prywatnemu właścicielowi. Jednakże grupa Poznaniaków wraz z pracownikami muzeum silnie sprzeciwiła się temu krokowi, i po długich negocjacjach pomiędzy władzami miasta, wojskiem, prywatnym inwestorem i ludźmi związanymi z muzeum, znaleziono rozwiązanie. Wojsko przekazało Fort VII miastu, i w zamian otrzymało inny fort, sąsiadujący Fort VIII. Zatem obecnie teren Fortu VII administrowany jest w pełni przez ratusz. A sytuacja ta pokazała, że po raz kolejny zaistniała troska społeczna dotycząca Fortu VII, i zarazem pamięci o najbardziej traumatycznych wydarzeniach Poznania z czasów wojny.

W ostatnich latach, po 2010 można zauważyć działania zmierzające utrzymaniu tejże pamięci, a także przetłumaczenia jej na nowe, artystyczne środki wyrazu, jak na przykład wystawione tam spektakle. Pierwszy, 20 czerwca 2011, podczas Konferencji Polskich

Muzeów Historycznych, pt. „Konzentrationslager Posen – spektakl plenerowy” w reżyserii Lecha Raczaka wystawiony na terenie Fortu VII , w którym również miałam okazję uczestniczyć, posługiwał się zarówno obrazami wyświetlanymi na ogromnych płótnach zawieszonych na bramie wejściowej do fortu, jak i tekstem – jako, że przytaczane były przez aktorów, wychodzących przez bramę obozową, zarówno wspomnienia więźniów jak i strażników. Drugi ze spektakli, z 2017 roku, pt. „Noc i mgła” omówiony został wcześniej.

***

Na koniec zastanówmy się co by się stało, gdyby wizualna narracja opowiadająca historię Fortu VII nie istniała, gdybyśmy nie mieli do niej dostępu. Pozostalibyśmy jedynie zdani na narrację słowną przewodnika, która zbudowałaby nam kontekst, i do pewnego stopnia zastąpiła obraz, oraz na odczucia zmysłowe, takie jak dźwięki skrzypiących bram, odczucie chłodu i wilgoci w bunkrach i korytarzach, ewentualnie dotyk niektórych eksponatów czy też obiektów artystycznych, wrażenia przebywania w celi. Przy całym ogromie i roli wizualnego przekazu Muzeum Fortu VII, jego kustosze podjęli się tego zadania zapraszając w 2017 roku niewidomych i niedowidzących uczniów ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego nr 1 im. L. Braille’a w Bydgoszczy na specjalnie dla nich zorganizowane warsztaty pt. „Żywa lekcja historii”. Ich doświadczenie jednak zostało przetłumaczone na język materii i obrazu, bowiem uczestnicy warsztatów stali się autorami plastelinowych figurek, odzwierciedlających ich emocje i będące ich interpretacją historii, wystawionych na wystawie pt. „Dotknąć historii”, zaprezentowanej w Muzeum Fortu VII [Fot. 29 i 30].

Kluczowa pozostaje tutaj materialność i autentyczność miejsca pamięci, bez której owe doznania nie były by możliwe. A przetłumaczenie doznań, emocji i wyobrażeń niewidomych gości muzeum na język wizualny, i zaprezentowanie go widzącym

zwiedzającym, świadczy o tym, że to wzrok właśnie jest zmysłem za pośrednictwem którego w największym stopniu uczestniczymy w rytuałach pamięci, ulokowanych właśnie w oferujących autentyczność miejscach pamięci. Choć włączanie w owe rytuały innych zmysłów jest zauważalną nową tendencją także w miejscach pamięci takich jak Fort VII, na co dowodem jest właśnie wyeksponowanie uczestnictwa i doświadczenia osób pozbawionych wzroku, albo multi-sensoryczny spektakl (mam na myśli „Noc i mgła" z 2017 roku) angażujący widzów i odnoszący się do ich najbardziej podstawowych doznań.

Ponadto wizualność, oprócz tego, że odnosić się może do emocji widza, być dla niego barthesiańskim *punctum*, jest językiem podobnie jak tekst. Polega na określonych zasadach i tworzy znaki i symbole, cytuje, naturalizuje, ideologizuje, interpretuje, tworzy narracje. Dlatego też jest sferą w której tak „naturalnie" wyrażana jest pamięć (zwłaszcza zbiorowa), także wybiórcza, podlegająca interpretacji, katalogowaniu, ideologiom, mechanizmom wyparcia, „odpominania", idealizowania i sakralizacji. Ponadto, pamięć służy konsolidacji tożsamości danej zbiorowości, a tożsamość wyraża się w symbolach i znakach, najczęściej właśnie wizualnych – szczególnie jeśli badamy drugą połowę XX wieku na szeroko rozumianym Zachodzie, w czasach kształtowania się debordowskiego „społeczeństwa spektaklu" - procesu, który jak widzimy dotyczył również krajów „za Żelazną Kurtyną", takich jak Polska.

Rozdział 2

Cytadela – mitologia władzy

W dniach od 25 stycznia do 23 lutego 1945 roku miała miejsce w Poznaniu bitwa o miasto stoczona pomiędzy idącymi na zachód oddziałami Armii Czerwonej, a pozostającymi w mieście wojskami niemieckimi dowodzonymi przez generała Gonella. Ostatnie, kulminacyjne pięć dni tej batalii (18 – 23 lutego) to czas szturmu na Cytadelę – nazwaną przez Niemców Kernwerk –przypuszczonego z rozkazu generała Czujkowa przez 82., 74. i 27. Dywizję Strzelecką Gwardii na broniących się tam Niemców (podzielonych na cztery główne grupy bojowe: „Beisser", „Werner", „Hohlfeld" i „Ewert"). Wspomniane wojska radzieckie zostały także wsparte lotnictwem i wojskami pancernymi, jak również przez werbowanych przez Sowietów mieszkańców Poznania, zwanych Cytadelowcami. Bitwa zakończyła się kapitulacją Niemców (podpisaną przez ostatniego komendanta twierdzy E.R. Matterna), Gonell popełnił samobójstwo, a reszta jego oddziału trafiła do radzieckiej niewoli. Cytadela stała się pobojowiskiem, pełnym trupów, ruin fortyfikacji oraz niewybuchów. Jak pisze Stryjkowski w swej książce pt. *Poznań '45. Ostatni rok wojny i pierwszy rok odbudowy:* „Zdobyta Cytadela została prawie doszczętnie zniszczona. Na jej terenie leżały ciała zarówno obrońców, jak i zdobywców twierdzy. Według wspomnień jednego z Cytadelowców, 'zabitych była taka masa, zarówno Rosjan, jak i Niemców, że miejscami nie można było ich ominąć. Trzeba było deptać po trupach'. (…) Straty ludzkie poniesione w wyniku walk o Poznań były znaczące. Poległo blisko pięciu tysięcy żołnierzy niemieckich. Straty Armii

Czerwonej wynosiły blisko sześć tysięcy zabitych. (…) Według źródeł niemieckich, atakujący stracili w Poznaniu aż 173 czołgi."[163]

Pierwszą decyzją dotyczącą Cytadeli podjętą przez nowo konstytuujące się władze miasta, przy których działała radziecka komendantura, było utworzenie w marcu 1945 roku na południowym jej stoku Cmentarza Bohaterów Radzieckich. Wcześniej grzebano poległych w bitwie o Poznań, także Cytadelowców, na prowizorycznym Cmentarzu Bohaterów na dzisiejszym placu Adama Mickiewicza w centrum miasta, potem cmentarz przeniesiono. Tym samym zapoczątkowany został proces przekształcania Cytadeli, która wcześniej była centralnym punktem niemieckich fortyfikacji z czasów zaborów, i jako taka przetrwała do końca drugiej wojny, w miejsce kultu i symbol zwycięstwa Armii Czerwonej nad Niemcami oraz wyzwolenia Poznaniaków przez tę armię spod niemieckiej okupacji. Taki przekaz trwać będzie przez cały okres PRL-u, a jego echo, w postaci materialnych i wizualnych pozostałości nieść się będzie aż do czasów dzisiejszych, pomimo oswojenia tego miejsca przez mieszkańców Poznania i zdemokratyzowania jego przestrzeni w czasach po transformacji ustrojowej. W niniejszym rozdziale pokaże jak *barthesiański* mechanizm mitologizowania opisany przeze mnie we wstępie oraz *barthesiańska* retoryka obrazu działają w przypadku wizualnego ustalenia relacji władzy za pośrednictwem technik upamiętniających, co miało miejsce w przypadku poznańskiej Cytadeli. Przenosimy się zatem tutaj sferę pamięci oficjalnej, odgórnej.

Jak widzieliśmy w rozdziale poprzednim, pomimo naczelnych dyrektyw partyjnych, szeroko opisanych przez Marcina Zarembę w jego książce *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej,* w kwestii tego jak mówić o drugiej wojnie światowej i jaką politykę pamięci uprawiać – czyli propagować antyniemieckość – pomimo to, na terenach zachodnich – w Wielkopolsce – główny nacisk

163 Stryjkowski, *Poznań '45*…., s. 48-49.

położony został na narrację o zwycięstwie komunizmu nad faszyzmem, Sowietów nad Niemcami, i na ich rolę w „wyzwoleniu" Polski spod niemieckiego jarzma. Jak pokazałam, to nie kwestia Niemca jako odwiecznego wroga Polaków/Poznaniaków była wysuwana na pierwszy plan w oficjalnej narracji na tych terenach, o czym świadczy chociażby fakt utrzymywania tematu Fortu VII na marginesach pamięci, co potencjalnie mogłoby być bardzo chwytliwe propagandowo na terenach dawnego zaboru pruskiego. Lokalna narracja widziana przez mieszkańców żyjących w Poznaniu miała narzucać im poczucie dominacji Związku Radzieckiego i ideologi komunistycznej wprowadzonej w Polsce. Niemiec był wrogiem o tyle, o ile był wspólnym polsko-radzieckim wrogiem, a nie jedynie ciemiężycielem Poznaniaków, czy szerzej – Polaków. Taka interpretacja mogłaby wzbudzić w mieszkańcach niepożądane sentymenty dotyczące ich tożsamości, także religijnej, i ideologii prawicowych, które to przed wojną podtrzymywały antyniemieckość na tych terenach. Komuniści nie chcieli dopuścić do tego, ich wersja wydarzeń była więc triumfalna, nie martyrologiczna, i jedynie współpracowali z kręgami prawicowymi w kwestii czystek etnicznych – wysiedleń Niemców – w pierwszych powojennych latach, co zresztą było efektem zaistniałego międzynarodowego układu sił oraz związanych z tym ustaleń. Szeroko pisze o tym T. David Curp w książce *A Clean Sweep? The Politics of Ethnic Cleansing in Western Poland, 1945-1960*[164], gdzie słusznie zauważa, iż przyczyniło się to znacznie do stworzenia polskiej, narodowej wersji komunizmu. Istotnym, lub nawet jak widzimy, najistotniejszym, elementem tej narracji było jednak uświadomienie mieszkańcom Poznania, „uzasadnionej" (pokonaniem wspólnego wroga) władzy komunistów spod czerwonej radzieckiej gwiazdy, co zostało odzwierciedlone poprzez wizualną reprezentację wojny w przestrzeni Cytadeli poznańskiej.

164 T. David Curp, *A Clean Sweep? The Politics of Ethnic Cleansing in Western Poland, 1945-1960,* University of Rochester Press 2006.

I faktycznie, to czerwona gwiazda na szczycie 23-metrowego obelisku postawionego w centralnym miejscu założenia cmentarnego na południowym stoku Cytadeli, stała się ideologiczną determinantą powojennego Poznania a obelisk trwałym symbolem miasta jako takiego [Fot. 31] – przynajmniej do czasu postawienia nieopodal, w latach 1980-tych, konkurencyjnego pomnika Armii Poznań, o czym będę pisać w kolejnym rozdziale. Pomnik Poległych Bohaterów z obeliskiem i gwiazdą czerwoną został oficjalnie odsłonięty już 18 listopada 1945 roku w samo południe, co zostało zainaugurowane przemówieniem przedstawiciela radzieckich sił okupacyjnych w Niemczech płka Woronowa, oraz przecięciem wstęgi. Dalej złożono wieńce przy dźwiękach marsza żałobnego oraz salw karabinów i armat. Pisano o nim w ówczesnej prasie: „Wzniesiony pomnik będzie odtąd widomym znakiem pamięci poznaniaków o tych, którzy przelali swą krew, byśmy byli wolni", a także, iż pomnik będzie „symbolem wiecznej i szczerej przyjaźni polsko-radzieckiej"[165]. Pomnik miał więc stać się „widomym znakiem pamięci", czyli, jak dowodzę w niniejszej pracy miał spełnić rolę właśnie wizualnej reprezentacji definiującej Cytadelę jako miejsce pamięci wedle Pierre'a Nory i utożsamiającej ją z wydarzeniami drugiej wojny światowej, które zostały podsumowane w, jak pisałam, triumfalistyczny monumentalny sposób, mający bardzo jasne i wyraźne konotacje ideologiczno-polityczne, a ponadto określający w symboliczny sposób – poprzez wizualną dominację przestrzeni przez gwiazdę czerwoną – gdzie znajduje się centrum władzy. Obelisk, formę, typową dla krajów totalitarnych, można wielokrotnie spotkać na terenie Związku Radzieckiego i krajach satelickich, także w Polsce, gdzie wkraczająca Armia Czerwona stawiała takie obiekty[166]. Jak pisze Małgorzta Praczyk, która

165 „Głos Wielkopolski", 19.11.1945, cyt za: Piotr Bojarski, *Na tropie gwiazdy czerwonej*, w: "Kronika Miasta Poznania" 2011 nr 4 Cytadela, s. 251.

166 Małgorzata Praczyk w swej książce *Materia Pomnika* wspomina oprócz poznańskiego Pomnika Bohaterów, m.in. Pomnik Wdzięczności Radzieckiej w Szczecinie, Obelisk na Cmentarzu Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich w Warszawie czy Pomnik Wdzięczności Żołnierzom Radzieckim w Zielonej Górze [Praczyk Małgorzata, *Materia pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasburgu w XIX i XX wieku,* Poznań 2015, s. 44].

badała pomniki Poznania i Strasburga: „Użycie obelisku umożliwia zademonstrowanie siły oraz stanowi wizualne przedstawienie systemu wartości opierającego się na dominacji. Obeliski to narzędzie ustanowienia relacji z człowiekiem oraz otoczeniem na zasadzie podległości. Oddziałują czynnie za pomocą formy, która komunikuje: ‘czuj się mały’, ‘spójrz w górę’. W tym sensie narzucają obserwatorom reguły gry (...)”[167]. Obelisk, a zwłaszcza jego zwieńczenie, jawi się niczym *foucaultowskie* centrum panopticonu, czyli miejsce gdzie ulokowana jest władza sprawująca wizualną kontrolę nad społeczeństwem. Taka właśnie jest jedna z funkcji Pomnika Bohaterów – ustanowienie relacji władzy. W połączeniu z przekazem dotyczącym polityki pamięci skupionej na Radzieckim zwycięstwie i „wyzwoleniu” Polaków, oraz faktem zwizualizowania go, staje się silnym elementem definiujących powojenny Poznań.

W tym samym czasie, od zakończenia wojny postępował proces rozmontowywania Cytadeli, przypominającej o zaborze pruskim, z której to cegły używane były do odbudowy zniszczonego wojną miasta. Co więcej cegły z Cytadeli transportowane były również do Warszawy do jej odbudowy. Do końca lat 1960-tych około 21 milionów cegieł zostało zabrane z Cytadeli do tego celu. Poza obeliskiem z gwiazdą na szczycie, Cytadela pozostawała niezagospodarowana, jako niszczejąca pozostałość po Niemcach, miejsce niebezpieczne dla dzieci, które chodziły tam się bawić. Ponieważ wciąż znajdowało się tam wiele niewybuchów, wypadki nie były rzadkością. Plany zagospodarowania tego miejsca jako terenu zieleni istniały jednak już od końca wojny (w 1946 roku powstał na przykład projekt Janiny Czarneckiej i Zbigniewa Zielińskiego, w 1953 Tadeusza Płończaka, a w 1961 – opracowany przez Miejską Pracownię Urbanistyczną kierowaną przez Zygmunta Paszka).

W 1961 roku, dokładnie 3 sierpnia, Miejski Zarząd Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (TPPR), istniejącego od 1944 także w Poznaniu, wyszedł z inicjatywą stworzenia

167 Praczyk, *Materia pomnika.…*, s. 45.

na Cytadeli Parku Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Dla komunistycznej propagandy ważnym było to, iż projekt wypłynął ze strony ruchu obywatelskiego (jakkolwiek również w ramach zideologizowanej organizacji pro-partyjnej), a nie był narzucony odgórnie przez urząd państwowy. Jak jedna z badaczek, Grażyna Kodym-Kozaczko[168] zasugerowała, władze komunistyczne starały się w ten sposób polepszyć wizerunek Poznania jako wiodącego polskiego miasta socjalistycznego, który został nadszarpnięty poprzez wydarzenia 1956 roku. Wkrótce powołany został Społeczny Komitet Budowy Parku-Pomnika Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, składający się z działaczy różnych komunistycznych i kombatanckich organizacji, na czele którego stanął prof. inż. Jan Zaus. Dodatkowo patronat nad budową został objęty przez ministra obrony narodowej, marszałka Polski Mariana Spychalskiego, co nadało rangę państwową całości założenia[169]. Ponadto, co także pozwala nam zauważyć jego wagę i rozmach oraz rolę parku jako elementu powojennego miasta: „Realizacja parku była częścią szerszej akcji propagandowej, w wyniku której praktycznie cała nowa dzielnica Poznania – Winogrady, powstająca po jego północne stronie, została dedykowana Związkowi Radzieckiemu. Realizowane od 1968 roku osiedla uchwałą Prezydium Rady Narodowej Miasta Poznania z 27 października 1967 roku otrzymały nazwy: Kraju Rad, Wielkiego Października, Kosmonautów, Zwycięstwa i Przyjaźni”[170]. Taki był więc kontekst przestrzenny Cytadeli, która, jak widzimy zachowała swą centralną – dominującą funkcję, lecz w nowej szacie ideologicznej. Dodatkowo, nowa Cytadela, część nowego założenia dzielnicy Winogrady była zarazem elementem nowego powojennego założenia urbanistycznego miasta w duchu socrealizmu[171].

168 Kodym-Kozaczko Grażyna, *Poznański Central Park. Park-Pomnik Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, w: “Kronika Miasta Poznania” 2011 nr 4 Cytadela.
169 Mulczyński Jarosław, *Odmienić przestrzeń. Rzeźby plenerowe na Cytadeli*, w: “Kronika Miasta Poznania” 2011 nr 4 Cytadela, s. 271.
170 Kodym-Kozaczko, *Poznański Central Park...*, s. 217.
171 Mrugalska-Banaszak Magdalena, *Jedna dekada – dwie odsłony. Poznań w latach 50. XX wieku*, Poznań 2006.

Wszelkie podjęte na terenie Cytadeli prace i przekształcenia fortu Winiary (jak nazywały się fortyfikacje Cytadeli) wedle nowego planu miejskiego zostały wykonane w ramach tzw. „czynu społecznego", czyli z wykorzystaniem darmowej pracy mieszkańców miasta. Jak czytamy na jednej z tablic pamiątkowych umieszczonych na terenie dzisiejszego parku: „W XXI rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem 9.V.1966 zainaugurowano sadzenie 100 tysięcy drzew i krzewów w Parku-Pomniku Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej". Liczne akcje tego typu doprowadziły do stworzenia parku w jego wersji PRL-owskiej, którego ślady można wyraźnie zobaczyć we współczesnej Cytadeli (która od 1992 roku nazywa się po prostu Park Cytadela), nie tylko dlatego, że te drzewa żyją do dziś, ale także ponieważ wiele z mniej lub bardziej zideologizowanych rzeźb i pomników z tamtych czasów można wciąż znaleźć pomiędzy drzewami i nowymi pomnikami.

Jednym z przykładów jest pomnik przedstawiający parę żołnierzy, złączonych we wspólnym kroku na przód, niosących uniesione w górę flagi, z jednej strony z gwiazdą – symbolizującą Związek Radziecki, a z drugiej z orłem – symbolizujących Polskę [Fot. 32 i 33]. Jest to rzeźba autorstwa Dymitra Sowy pt. *Braterstwo Broni*. Cała scena okolona jest pionowymi słupami, każdy z gwiazdą u góry, a wewnątrz wydzielonej przestrzeni znajdują się ławki, co pozwalało – wedle zamysłu twórców – na kontemplację niniejszej sceny. Jej retoryka zaś zawiera w sobie główny przekaz jaki miał nieść Park, czyli przesłanie właśnie o braterstwie broni. Jak widzimy, mechanizmy mitologizujące rzeczywistość za pośrednictwem obrazu, działają podobnie w przypadku pomników i rzeźb, jak w przypadku fotografii, co pokazałam przywołując Rolanda Barthes'a w rozdziale pierwszym. Pomnik, umieszczony w otoczeniu natury i drzew, z ławką dla spacerowiczów nieopodal, zdaje się wrastać w krajobraz parku, a tym samym miasta, i staje się jego jak gdyby naturalnym - a zatem „prawdziwym" – elementem. W taki to, między innymi, sposób park miał za zadanie łączyć dwie, na pierwszy

rzut oka przeciwstawne funkcje – martyrologiczno-wojenno-propagandową – poprzez obecność cmentarzy (o czym będę szerzej pisać) i pomników odnoszących się do wojny i zwycięstwa, informując jednocześnie kto posiada władzę, jak i rekreacyjną – poprzez stworzenie alei, kawiarni, torów saneczkowych, amfiteatru, estrady tanecznej, czy rosarium, o którym za chwilę. Generalnie twórcy parku nie byli z początku pewni czy i jak łączyć te dwie funkcje, dlatego też drogą kompromisu założenie cmentarne, z górującym obeliskiem z gwiazdą, pozostało na stoku południowym, oddzielone tzw. Aleją Republik od części rekreacyjnej naszpikowanej rzeźbami i pomnikami. Przy czym opisany pomnik *Braterstwa Broni* był jedyną z parkowych rzeźb, która znalazła się w rejonie „wojennym" zapewne ze względu na jej tematykę, a także by być swego rodzaju pomostem łączącym obydwie koncepcje parku. Część północna to część rekreacyjno-rozrywkowa. Wedle słów osoby, która przekonała twórców parku do koncepcji połączenia obydwu wspomnianych funkcji, Bernarda Lisiaka, połączenie owo: „nasuwa myśl, że trzeba być krzepkim, aby to, co było, nigdy się nie powtórzyło"[172].

Zgodnie z projektem przekształcenia fortu Winiary w Park-Pomnik, jeden z jego najbardziej reprezentacyjnych obszarów – Rosarium – nosi cechy typowe dla radzieckiej architektury krajobrazu i miejskiego zagospodarowania, jak również dla socrealizmu w sztuce, które przetrwały niemalże niezmienione aż do dziś [Fot. 34]. Już w układzie parku zatem widać wpływy radzieckie, które miały przykryć dawne założenia pruskiej szkoły fortyfikacyjnej i rekreacyjnych pruskich plantów. Zmiana władzy odzwierciedlona została więc już w planie krajobrazu. Jak pisze wspomniana już badaczka odnośnie obelisku z gwiazdą wyznaczającego centrum orientacyjne parku: „Kulminacja położona asymetrycznie w stosunku do osiowej kompozycji fortyfikacji Cytadeli stała się pretekstem do realizacji

172 Tamże, s. 220.

projektów coraz bardziej zacierających układ przestrzenny historycznego założenia obronnego (...)”[173].

Rosarium, które cechuje socrealistyczny monumentalizm, oraz zgeometryzowany kształt – plan owalu z równo wydzielonymi sekcjami i płaszczyznami przeznaczonymi na kwiaty i krzewy okalające wewnętrzny basen wodny, jest jednym z ważniejszych punktów części rekreacyjnej. Zostało ono oddane do użytku w 1971 roku, i już trzy lata później, jak podaje Kozym-Kozaczko rosło w nim 45 tysięcy krzewów róż 220 odmian[174]. Kilka razy odświeżane, poddawane renowacji, rosarium posiada dziś ten sam kształt, z różnicą jedynie taką, iż pierwotnie na środku basenu znajdowała się rzeźba pt. *Ryby*, dziś już nieobecna. „Kompozycję szaty roślinnej rosarium oparto na dwóch podziałach roślin: kolorystycznym i gatunkowym – czytamy w artykule Kodym-Kozaczko w Kornice Miasta Poznania poświęconej Cytadeli. Róże wielkokwiatowe posadzono na trzech dolnych, owalnych tarasach, polyanthy na trzech górnych założonych na wycinku owalu, byliny w nieregularnych rabatkach w obejściu basenu, wiśnie japońskie w trójkątnych aneksach na tarasie IV między obiema sekwencjami poziomów, a jałowce ramowały biegi schodów”[175].

Jeśli chodzi o rzeźby, to rosarium, oprócz nieobecnych już *Ryb*, posiada plenerową rzeźbę pt. *Róża* [Fot. 35], zachowaną w socrealistycznym geometrycznym i schematycznym stylu, z jednej strony, oraz rzeźbę Józefa Kaliszana pt. *Zryw* [Fot. 36] z drugiej strony, tuż przy szerokich schodach prowadzących na wał gdzie stworzono trasę spacerową i skąd można podziwiać całość założenia rosarium. Rzeźba *Zryw* poprzez swój tytuł ma konotacje polityczne, gdyż słowo to towarzyszyło zazwyczaj opisom zrywów społecznych, najczęściej rewolucyjnych – i taki zapewne był zamysł twórcy. Kształtem nawiązuje ona do przeciwległej *Róży* –jest pionowa z poziomym głazem na szczycie – czyli także pozostaje utrzymana w

173 Tamże, s. 214.
174 Tamże, s. 229.
175 Tamże, s. 230.

koncepcji abstrakcji konstruktywistycznej, stylu wywodzącego się zza wschodniej granicy, w którą wkomponowana jest postać kobiety ze skrzydłami. Obecność tych dwóch rzeźb jest symptomatyczna dla całego Parku-Pomnika, w którym treści ideologiczno-polityczne splatają się z codziennością, rekreacją i naturą – tutaj reprezentowanymi przez kwiaty. Jak już wspomniałam, zabieg taki, podobnie jak w przypadku fotografii, ma na celu *barthesiańską* „naturalizację" treści propagandowych i przybliżenie ich codziennemu życiu mieszkańców, którzy funkcjonują w danej przestrzeni, wśród określonych obiektów i wśród natury, przez co ideologia staje się „oczywistą" częścią przestrzeni i, co za tym idzie, ich życia. Jak pisze bowiem Roland Barthes w swej *Retoryce obrazu:* "(…) to właśnie syntagma przekazu denotowanego „naturalizuje" system przekazu konotowanego. Lub jeszcze inaczej: konotacja jest tylko systemem, daje się zdefiniować wyłącznie w kategoriach paradygmatycznych; denotacja ikoniczna jest tylko syntagmą, kojarzy elementy bez systemu: konotatory nieciągłe są łączone, aktualizowane, „mówione" za pośrednictwem syntagmy denotacyjnej; nieciągły świat symboli zanurza się w historii denotowanej sceny jak w oczyszczającej kąpieli"[176]. I dalej: "[n]ie mając zamiaru przedwcześnie włączać obrazu do semiologii ogólnej, możemy jednak zaryzykować twierdzenie, że świat sensu totalnego rozdarty jest wewnętrznie (strukturalnie) między systemem takim jak kultura a syntagmą taką jak natura: wszystkie wytwory komunikacji masowej łączą, z pomocą różnych dialektyk i z różnym powodzeniem, fascynację natury, właściwą opowiadaniu, diegezie, syntagmie oraz inteligibilność kultury chroniącej się wśród kilku nieciągłych symboli, które człowiek „odmienia" pod osłoną swej żywej *parole*"[177].

Zobaczmy zatem jakie wyraźnie zideologizowane obiekty umieszczone w Parku-Pomniku są kontekstem dla tych, które mają nadać obszarowi wymiar codzienności i

176 Roland Barthes, *Retoryka obrazu*, w: „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3. s. 301-302.
177 Tamże, s. 302.

„udomowić” te pierwsze. Oczywiście, jak pisałam na początku, głównym punktem orientacyjnym był obelisk zwieńczony czerwoną gwiazdą. Gwiazda ta zniknęła w tajemniczych okolicznościach pewnego dnia 1990 roku, po zmianie systemu politycznego w Polsce. Istniało wiele spekulacji na temat tego co się z nią stało, a ostatecznie została ona odnaleziona w nieużywanym magazynie straży pożarnej w Poznaniu. Takie symboliczne usunięcie symbolu władzy komunistycznej było jak widać istotne dla mieszkańców miasta, tak samo jak w 1945 roku umieszczenie krzyża nad głównym wejściem do Fortu VII, a świadczy to o tym iż sfera wizualna jest płaszczyzną w której odzwierciedlane są nastroje społeczne, w której dokonuje się ścieranie ideologii, i w której walczy się o „realną” władzę, bo kto posiada władze nad wizualnością i sferą symboliczną, ten faktycznie rozgrywa relacje władzy w społeczeństwie spektaklu. Spontaniczne usunięcie czerwonej gwiazdy z pomnika obelisku na Cytadeli można odczytać jako odpowiednik burzenia pomników, które miało w latach 1990-tych miejsce w wielu miastach krajów satelickich ZSRR, jak i w samym ZSRR. Jak pisze Małgorzata Praczyk: „Masowe i niekiedy spontaniczne akty niszczenia pomników są barometrem przemian politycznych i często wyznaczają moment graniczny”[178]. Co więcej, tego rodzaju akty mogą być za Christiną Schwenkel, piszącą o pamięci o wojnie w Wietnamie, nazwane aktami ikonoklastycznymi. Jak pisze autorka: „jest to także akt zażądania zwrotu historii (*reclaiming history*), i konstytuowania nowego reżimu pamięci. Akty ikonoklastyczne, innymi słowy, w takim samym stopniu dotyczą przyszłości co przeszłości”[179]. Jak widzimy więc kluczem do zrozumienia tego rodzaju aktów jest wizualność, wiara w jej siłę, także siłę tworzenia przyszłości. I taka właśnie chwila została zaznaczona poprzez usunięcie czerwonej gwiazdy górującej nad Poznaniem.

178 Praczyk, *Materia pomnika...*, s. 151.
179 Schwenkel Christina, *The American War in Contemporary Vietnam,* Indiana University Press, 2009, s. 111, tłum. A.T.

Kilka lat później, w 1997 roku, z powodu trwającego od czasu usunięcia gwiazdy konfliktu z Konsulatem Generalnym Federacji Rosyjskiej w Poznaniu, już na spokojnie odrestaurowano pomnik-obelisk dodając małą gwiazdę z brązu, umieszczoną nisko na ścianie obelisku, co miało ze strony władz miejskich wymiar raczej renowacji zabytku historycznego niż aktu politycznego, co najwyżej aktu kompromisu łagodzącego zaistniały konflikt, zwłaszcza, iż pozycja „nowej" gwiazdy nie jest zbyt reprezentacyjna – znajduje się ona na wysokości 6 metrów od podstawy, a nie na szczycie, i wykonana jest z brązu.

Warto w tym miejscu wspomnieć również o tym, iż nieudana próba zniszczenia Pomnika Bohaterów miała miejsce już w 1953 roku. Otóż student Uniwersytetu Poznańskiego podłożył bombę domowej roboty pod pomnik, której jednak nie udało mu się odpalić, i którą znaleźli milicjanci. Odkrywszy sprawcę skazano go na 12 lat więzienia i pozbawienie praw obywatelskich do 1962 roku za „walkę kontrrewolucyjną". Akt oskarżenia stwierdzał, iż student ten „gromadził w tym celu środki walki orężnej i propagandowej, czyniąc w ten sposób przygotowania do zmiany przemocą ustroju Państwa Polskiego"[180]. Tak poważne potraktowanie zamachu na omawiany pomnik świadczy o tym, iż faktycznie jego rolą było oznaczenie władzy, a zniszczenie go było by równoznaczne z jej znacznym zachwianiem. Potwierdza to zatem moją tezę o sprawowaniu wizualnej kontroli społeczeństwa spektaklu za pośrednictwem takich właśnie obiektów, odnoszących się do pamięci o wybranych wydarzeniach historycznych, i o tym, iż Cytadela, a szczególnie jej najwyższy punkt – gwiazda – były ucieleśnieniem i wizualizacją mitologii władzy w powojennym Poznaniu.

Przyglądając się dalej temu założeniu pomnikowemu, trzeba stwierdzić, iż jest to w chwili obecnej faktycznie zabytek w skali kraju, lub nawet szerzej, jako, że przetrwały do dziś, w międzyczasie odnowione, tablice z wygrawerowaną odezwą Józefa Stalina wygłoszoną do radzieckich wojsk biorących udział w walkach o Poznań i, w szczególności,

180 Figuła-Czech Joanna, *Pomnik Bohaterów,* w: "Kronika Miasta Poznania" 2011 nr 4 Cytadela, s. 249.

ich dowódców, w dniu zakończenia bitwy 23 lutego 1945 roku, jedna w języku rosyjskim, a druga po polsku [Fot. 37]. Czytamy między innymi: „Za świetne działania wojenne wyrażam podziękowanie dowodzonym przez was wojskom biorącym udział w walkach o uwolnienie Poznania. Wieczna chwała bohaterom poległym w walkach o wolność i niepodległość naszej Ojczyzny. Śmierć niemieckim najeźdźcom. Naczelny Głównodowodzący Marszałek Związku Radzieckiego J. Stalin". U podnóża obelisku znajduje się również relief przedstawiający triumfalistyczną scenę batalistyczną utrzymaną w konwencji socrealistycznej. Widzimy bowiem grupę nacierających (na Cytadelę zapewne) uzbrojonych w karabiny żołnierzy w pełnym umundurowaniu [Fot. 38]. Jak pisze Joanna Figuła-Czech: „[p]rzekaz jest czytelny: to są zwycięzcy – silni, wielcy, jedyni, którzy mogli pokonać 'germańskiego oprawcę'. Nie ma traumy, jest realistyczne przedstawienie wojennej rzeczywistości w nieco teatralnej gestykulacji"[181].

Formę płaskorzeźby ze scenami batalistycznymi datować można wstecz aż do czasów Starożytnych, gdy była ona używana do upamiętnienia wielkich zwycięskich bitew i symbolicznego umocnienia danej władzy – stąd też neoklasyczna forma wyżej opisanego obiektu. Najstarszy zachowany relief o tematyce historycznej to płaskorzeźba wykonana dla rzymskiego wodza Emiliusa Paulusa, przedstawiająca sceny ze zwycięskiej bitwy pod Pydną (168 p.n.e.)[182], potem podobne triumfalistyczne reliefy pojawiały się na łukach, na kolumnach (np. kolumna Trajana), na budynkach, jako fragment architektury. W tą triumfalistyczną tradycję wpisuje się wyraźnie relief ku czci zwycięskich wojsk radzieckich w bitwie o Poznań umieszczony u podnóża obelisku na Cytadeli. Jeśli bowiem spojrzymy na historię wizualnych przedstawień wojny to zauważymy iż, jak pisałam w jednym z moich artykułów: „można generalnie mówić o dwóch „sposobach" obrazowania wojny. Może być ona przedstawiana

181 Tamże, s. 246.
182 Rosa Martinez (red.), *Historia Sztuki Świata*, Tom I, Warszawa 1999, s.334.

bądź z perspektywy zwycięscy, atakującego, triumfującego, bądź z perspektywy ofiary, atakowanego; jawi się jako konflikt strony, która ma słuszność i tej, która jest postrzegana jako wróg", co więcej „do około XVI/XVII wieku (…) wojna ukazywana była jako trium wodza, w monumentalny nierzadko sposób. Dzieła sztuki ukazywały zwycięstwo nad wrogiem, sprawiedliwość, wspaniałomyślność i wielkość wodzów. Obrazy wojny traktowano jako dekorację (…) Obrazy takie zamawiany były do gmachów publicznych, aby pełniły funkcje propagandowe"[183]. Śledząc dalej historię wizualną wojen, zobaczymy, że dopiero w XVII wieku, zgodnie z tym, co pisał Michael Foucault o pojawianiu się dyskursu przeciw-historii, zaczynają pojawiać się obrazy przedstawiające cierpiące ofiary wojny. Tendencja socrealistyczna jednak, w swym zaprzeczeniu zachodniej sztuki sobie współczesnej, i z całym swym bagażem ideologicznym, nastawieniem na „pisanie historii od nowa" i propagandę sukcesu, odwoływała się do tej pierwszej wersji przedstawiania wojny. Ponadto wszelkie systemy totalitarystyczne XX wieku w warstwie wizualnej odwoływały się mniej lub bardziej wyraźnie i bezpośrednio do sztuki rzymskiej, szczególnie czasów cesarstwa, a jak wspomniałam, stamtąd wywodzi się relief historyczny, forma zastosowana w pomniku Bohaterów w Poznaniu. W ten sposób, aż do dnia dzisiejszego możemy oglądać na Cytadeli zwizualizowaną drugą wojnę światową w sposób typowy dla czasów stalinowskich, co zaznacza jedną z warstw pamięci obecnych na Cytadeli.

Kolejnym reliktem przeszłości, choć już nie czasów stalinowskich, a ostatniej dekady PRL-u, jest Dzwon Pokoju i Braterstwa Między Narodami postawiony w 1986 roku, który początkowo utrzymany był w duchu wiodącej narracji Parku-Pomnika [Fot. 39]. Dzwon waży 850 kg i został odlany w pracowni poznańskiego ludwisarza Saturnina Skubiszyńskiego. Dzwon ten został zbudowany jako trzeci na świecie Dzwon Pokoju (po tych w Hiroszimie i

183 Topolska Anna, *Fotograficzne obrazy wojny. Przypadek byłej Jugosławii,* w: Pełczyński G., Vorbtich (red.), *Obrazy kultur,* Poznań 2007, s. 25.

Nowym Jorku), i powstał z okazji wystąpienia generała Jaruzelskiego na forum Organizacji Narodów Zjednoczonych. Widać więc tutaj już wyraźnie nie tyle pamięć o zwycięstwie nad Niemcami, choć brzmiał on regularnie co roku 23 lutego w „dzień zwycięstwa", ile wpisywanie się w zmieniającą się sytuację międzynarodową, gdy zimna wojna chyliła się ku końcowi a Związek Radziecki ku upadkowi. Stąd gesty pojednawcze ze strony komunistycznych władz polskich takie jak postawienie słynnego dzwonu, odwołującego się raczej do pokoju niż do wojny. Jedynym dwuznacznym aktem było tutaj nazwanie go Dzwonem Pokoju i Braterstwa Między Narodami – co odwoływało się do nomenklatury parku-pomnika braterstwa polsko-radzieckiego. Ten ostatni człon nazwy nie pojawił się w przypadku dzwonu, który miał braterstwo raczej rozszerzać także na inne narody, lecz umieszczenie dzwonu w parku-pomniku o takiej nazwie symbolicznie nadawało priorytet narodom obozu socjalistycznego. Co istotne jednak, to to, iż funkcja dzwonu zmieniła się w przeciągu lat, i usłyszeć go można w inne rocznicowe okazje niż to było w czasach PRL-u. Ostatni raz, na przykład, zabrzmiał on tuż po katastrofie rządowego samolotu pod Smoleńskiem w 10 kwietnia 2010 roku. Widać w ten sposób jak historia przekształca mapę pamięci parku Cytadela.

W omawianym, kommemoracyjnym obszarze parku znalazła się również umieszczona na postawionym podwyższeniu, na placu za obeliskiem, otwierającym przestrzeń na resztę parku, tablica upamiętniająca generała radzieckiego Wasilija Iwanowicza Czujkowa, który dowodził szturmem na Cytadelę, zatytułowanego „Marszałek ZSRR", odsłonięta z okazji jego śmierci [Fot. 40]. Na tablicy znalazł się następujący tekst: „Honorowy Obywatel Miasta Poznania. Dowodził legendarną 52. Armią wsławioną obroną Stalingradu, przemianowaną później na 8. Armię Gwardii, która wyzwoliła Lublin, Łódź i Poznań. 2 maja 1945 r. przyjął kapitulację niemieckiego Garnizonu Berlińskiego. W dowód wdzięczności – TPPR,

budowniczowie Parku-Pomnika Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Poznań 7.XI.1982 r.” Płaskorzeźba przedstawia portret generała. Takie oto postaci liderów dominowały przestrzeń parku, której głównym przekazem było jak widzimy narzucenie radzieckiego zwierzchnictwa, które objawiało się upamiętnianiem bohaterów wojennych radzieckich raczej niż polskich, którzy przecież także brali udział w walkach. Sfera wizualna bowiem to obszar ścierania się wielu konkurencyjnych porządków, z których zwycięski dominuje wizualnie przestrzeń, i nawet gdy nie posiada faktycznej władzy (ostatecznie Polska nie stała się po wojnie jedną z republik radzieckich, a „jedynie” pozostała w radzieckiej strefie wpływów), władza symboliczna objawia się w obrazach jakie są komunikowane społeczności. W ten sposób działa debordowski spektakl skoncentrowany, typowy dla systemów totalitarnych, o czym pisałam we wstępie. Społeczeństwo zaczyna się w efekcie komunikować za pośrednictwem narzuconych przez władze obrazów, schematów wizualnych. Tablice pamiątkowe radzieckich bohaterów, wieszane jeszcze w latach 1980-tych, gdy społeczeństwo wyraźnie oddala się od władzy, przeciwko której występuje, i w zmaganiach z którą przeforsowuje swoje własne elementy pamięciowe (np. powstanie muzeum Fortu VII, czy też Muzeum Armii Poznań na Cytadeli właśnie, którym szeroko będę pisać w kolejnym rozdziale), jawią się z jednej strony jako rozpędzona machina spektaklu pamięci, z drugiej zaś jako próby zaznaczenia swej coraz słabszej pozycji w społeczeństwie przez władze, i swojej lojalności wobec sypiącego się Związku Radzieckiego (coraz bliższego pieriestrojki, a potem upadku).

Na Cytadeli znajdują się jeszcze dwa popiersia bohaterów wojennych: generała Zygmunta Berlinga z lat 1980-tych (choć postawione już po transformacji ustrojowej), generała ludowego Wojska Polskiego, czyli bohatera komunistycznego, który między innymi wspierał radziecką wersję zbrodni katyńskiej, jako rzekomo popełnionej przez Niemców, oraz

wcześniejsze, Bondara Georgija Gierasinowicza, bohatera Związku Radzieckiego, który zginął nad Odrą w kwietniu 1945 roku. Patrząc na to jakim postaciom postawiono na Cytadeli indywidualne pomniki upamiętniające: Czujkowa, Berlinga, Gierasimowicza, tym łatwiej zrozumieć problem, o którym pisałam w rozdziale pierwszym, a mianowicie brak komunistycznych bohaterów, którzy zginęliby w Forcie VII, który stał się jedną z przyczyn niechęci władz do upamiętnienia tamtego miejsca. Tymczasem na Cytadeli upamiętnianie ideologicznie pożądanych postaci było normą. Dziś, w 2018 roku natomiast, co łatwo przewidzieć, zaobserwować można niszczenie tych pomników, bądź to przez zaniedbanie, bądź celowe akty – jak w przypadku uszkodzonego popiersia Gierasimowicza, znajdującego się w pobliżu Muzeum Uzbrojenia (o którym opowiem w kolejnym rozdziale), czyli w miejscu tłumnie odwiedzanym przez turystów i mieszkańców miasta.

W tym kontekście możemy również odczytać kolejny ciekawy pomnik, który ewoluował w czasie, swą zmienną formą odzwierciedlając zmiany polityczne w Polsce. Chodzi mianowicie o pomnik pierwotnie poświęcony kierownictwu poznańskiego PPR rozstrzelanym w obozie w Żabikowie [Fot. 41]. Polska Partia Robotnicza, została utworzona 5 stycznia 1942 roku przez tzw. „Grupę inicjatywną", czyli przybyłych z ZSRR polskich komunistów, którzy tworzyli ją z rozproszonych komunistycznych grup tworzących się w czasie wojny w Polsce. To właśnie PPR było zalążkiem komunistycznych władz polskich okresu powojennego. Komuniści polscy, jak dowodzi Krystyna Kersten w swej książce *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948*[184], doszli do władzy dzięki temu iż Armia Czerwona wkroczyła na ziemie polskie oraz dzięki międzynarodowemu układowi sił. W Polsce jednak baza komunistów była znikoma, po pierwsze dlatego iż dawna Komunistyczna Partia Polski została zniszczona poprzez aresztowania i rozstrzeliwania w okresie „Wielkiej czystki" prowadzonej przez Stalina w 1938 roku (partia została zrehabilitowana dopiero po

184Kersten Krystyna, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-48,* Warszawa 1984.

śmierci Stalina), więc prawie nie było do czego wracać, po drugie dlatego iż znacznie bardziej popularna na ziemiach polskich okresu przedwojennego była Polska Partia Socjalistyczna. Poza tym wszystkie wspomniane partie aktywne były zwłaszcza w Polsce środkowej i wschodniej, podczas gdy na ziemiach zachodnich, w Wielkopolsce znacznie bardziej popularna była opcja, o której pisałam w rozdziale pierwszym, prawicowa Endecja o charakterze narodowym i antyniemieckim przede wszystkim. Pomimo to komuniści zaczęli rozprzestrzeniać swe wpływy wraz postępami Armii Czerwonej i rozwojem sytuacji międzynarodowej. Także w Poznaniu działał oddział PPR. I faktycznie, jak czytamy na tablicy wspomnianego pomnika: „dnia 13 sierpnia 1944 roku hitlerowscy oprawcy rozstrzelali w obozie żabikowskim podziemne kierownictwo PPR z Poznania i okolicy". Oczywiście wyrazem posiadanej władzy w okresie powojennym było to iż to właśnie znikoma garstka PPR-owców, czyli przedstawicieli partii, która po wojnie przejęła stery w państwie, została upamiętniona na szczycie południowego stoku Cytadeli. Pomnik stanął nieopodal obelisku z gwiazdą, otwierając przestrzeń stoku, na którym pochowano polskie poległe ofiary drugiej wojny światowej, tuż obok centralnej części cmentarza, na którą wejście otwierał obelisk, poświęconej radzieckim bohaterom bitwy o Poznań. Oczywiście to umiejscowienie również odzwierciedlało przestrzennie hierarchię władzy – czyli prymat ZSRR nad polskimi komunistami. Jak pisze Małgorzata Praczyk: „Pomnik stanowi specyficzny przykład obiektu symbolizującego władzę. Treść, jaką zawiera, sprawia, że odnosi się bowiem także do historii. Łączy politykę i historię powodując, iż za sprawą pomnika także historia staje się znakującym publiczną przestrzeń narzędziem politycznym. A skoro pomnik służyć ma legitymizacji wybranego stanowiska politycznego, także historia, którą prezentuje, musi odpowiadać takiej jej wizji, która pozostawać będzie w zgodzie ze stanowiskiem politycznym reprezentowanym

przez daną społeczną grupę interesów. W tym sensie pomnik jest narzędziem polityki historycznej”[185]. Dodałabym, iż jest wizualnym medium polityki pamięci.

Pomnik poświęcony PPR miał kształt prostopadłościanu umieszczonego na postumencie jak gdyby na „stojaku”, a wykonany został z białego trawertynu. Taki kształt nadawał mu monumentalny charakter, choć oczywiście nieprzytłaczający dominującej roli obelisku. Z resztą pomnik PPR powstał dużo później, bo odsłonięto go dopiero 9 września 1967 roku, czyli już po zakończeniu epoki stalinizmu, według projektu Ryszarda Skupina. Początkowo tablica z przytoczoną wyżej informacją oraz druga, na której czytamy: „za sprawę ludowej ojczyzny zginęli...” oraz szereg nazwisk poległych, umieszczone były z przodu u stóp pomnika, czyli od strony cmentarza i reprezentacyjnych schodów na niego prowadzących. Na górze pomnika, niczym na białej karcie widniał czarny skrót PPR, wykonany z brązu. A nieco niżej znalazła się gałązka laurowa z brązu symbolizująca zwycięstwo, a także pokazująca iż jeśli mowa o martyrologi to tylko w kontekście triumfu „jedynie słusznej sprawy”. Po drugiej stronie pomnika, czyli od strony rekreacyjnej parku, znalazła się czarna płaskorzeźba, również z brązu, przedstawiająca profile twarzy dwóch anonimowych postaci utrzymanych w stylu socrealistycznym, przypominających robotników, a pomiędzy nimi zaciśnięta pięść – symbol zaczerpnięty z propagandowych komunistycznych plakatów – oraz karabin określający wojenny kontekst przedstawienia.

Pomnik ten przeszedł istotną ewolucję po zmianach ustrojowych w Polsce po 1989 roku, odzwierciedlając znaczące przesunięcie w relacjach władzy i jej przedefiniowanie w duchu demokracji. Wtedy to, w czasie gdy z obelisku zniknęła gwiazda, z pomnika PPR zdjęto napis „PPR”, tablicę pamiątkową z nazwiskami zabitych przeniesiono na tył pomnika, napis zastąpiono Krzyżem Walecznych – czyli symbolem uniwersalnym, demokratycznym z punktu widzenia ideologicznego, używanym zarówno w czasach międzywojnia, w czasie

185 Praczyk, *Materia pomnika.…*, s. 97.

wojny przez AK, oraz po wojnie przez komunistyczne władze by uhonorować zasłużonych w czasie walk o Polskę[186]. Umieszczono tam również odlew dat 1939-1956, a gałązkę laurową przerobiono na nowszą wersję [Fot. 42]. Jak widzimy więc zakres semantyczny pomnika został znacznie poszerzony uwzględniając w swej nowej wersji także ofiary buntu przeciw komunistycznym władzom w Poznaniu w 1956 roku, oraz wszystkich Polaków walczących za kraj, różnych politycznych opcji (nie wykluczając, choć minimalizując znaczenie, PPR-owców). Ponadto w alei do której prowadzi pomnik pochowano, obok ofiar wojennych, tych, którzy zginęli w czasie powstania poznańskiego 1956 roku.

Wracając do PRL-owskiej warstwy pamięci w Parku-Pomniku, oczywiście nie mogło w niej zabraknąć pomnika Nike, czyli greckiej bogini wolności, od czasów antycznych stawianego w miejscach upamiętnień ważnych bitew. W tym względzie obóz krajów komunistycznych nie odżegnywał się od tradycji Zachodu, a wręcz czerpał, jak już wspomniałam, z antyku i jego rozmachu. Pomnik *Nike* autorstwa Bazylego Wojtowicza [Fot. 43], znanego poznańskiego rzeźbiarza, profesora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dziś Uniwersytet Artystyczny) stanął na Cytadeli nieopodal pomnika *Braterstwo Broni* oraz Dzwonu Pokoju. Poznańska *Nike* posiada, jak jej pierwowzór, *Nike z Samotraki*, skrzydła oraz udrapowaną szatę stylizowaną na antyczną. W ręku trzyma trudny do określenia przedmiot, według Jarosława Mulczyńskiego[187], który pisał na ten temat, najprawdopodobniej maskę, ale może to równie dobrze być wieniec laurowy, jak na większości przedstawień Nike w kulturze Zachodu. Rzeźba ta w swej pierwotnej wersji nosiła tytuł *Postać alegoryczna* i artysta zgłosił ją już w 1945 roku na konkurs na pomnik bohaterów. Jak wiemy, jego rzeźba nie wygrała, lecz przerobiona na Nike i tak ostatecznie

186 Pierwotnie Krzyż Walecznych umieszczony na pomniku ofiar 1939-1956 opatrzony był datą 1940, a nie jak się przyjęło 1920. Krzyż z datą 1940 był wydawany jedynie żołnierzom 2 Dywizji Strzelców Pieszych, którzy wyróżnili się podczas kampanii francuskiej w 1940 roku. Por.: Bączyk Jarosław, Bilski Arkadiusz, *Na stoku Cytadeli poznańskiej. Przewodnik po cmentarzach,* Poznań 2005.

187 Mulczyński, *Odmienić przestrzeń...*, s. 279.

znalazła się na Cytadeli. W niemalże bezpośredni sposób, przy użyciu antycznego symbolu, mówi ona o wielkim zwycięstwie Armii Czerwonej z Niemcami w bitwie o Poznań. Symbol ten bowiem jest tak oczywistym znakiem kultury Zachodu, iż posłużył tutaj jako puste *signifiè* do którego dopisano *signifiant* wynikające z kontekstu miejsca i czasu, opowiadające o bitwie o Poznań, tworząc *barthesiański* mit, który uzasadnia chwałę Związku Radzieckiego, mówi o sprawiedliwym zwycięstwie, naturalizując polityczne *status quo*. Rzeźba, stoi na specjalnie wydzielonym placu okolonym ławkami, czyli zastosowano tu tę samą formę co w przypadku *Braterstwa Broni*, organizując przestrzeń spacerowiczom spędzającym w towarzystwie *Nike* niedzielne popołudnia, przypominając im, iż cieszyć się mogą beztroską „wolnością" właśnie dzięki zwycięstwu Armii Czerwonej.

Najistotniejszą jednak częścią wojennej części Cytadeli jest kompleks cmentarny na jej południowym stoku. Cmentarz ten podzielony jest historycznie na kilka części, z czego obecnie największą z nich stanowi Cmentarz Bohaterów Radzieckich (obecnie nazywany Cmentarzem Wojennym Armii Czerwonej). To właśnie ten cmentarz stał się zaczątkiem organizowania radzieckiej narracji na Cytadeli, jako że stał się pretekstem do postawienia omówionego już Pomnika Bohaterów Radzieckich zwieńczonego obeliskiem z czerwoną gwiazdą na szczycie, który przeorganizował przestrzennie i ideologicznie Cytadelę oraz Poznań jako taki. Cmentarz Bohaterów Radzieckich jest również najbardziej centralnie położoną częścią całego kompleksu. Groby zabitych w bitwie o Poznań czerwonoarmistów znajdują się po obu stronach schodów prowadzących do obelisku.

Jeśli weźmiemy pod uwagę cały kompleks cmentarny to zauważymy, iż jest to niezwykle demokratyczna przestrzeń, na której obok siebie spoczywają ofiary większości XX-wiecznych konfliktów zbrojnych (wojny prusko-francuskiej z 1871 roku, wojny polsko-boleszewickiej z 1920 roku, I wojny światowej, II wojny światowej, innych konfliktów oraz

wypadków), ofiary najróżniejszych narodowości, żołnierze różnych armii – jest tu na przykład grób mieszkańca Jamajki, Nowozelandczyka (służących w Armii Brytyjskiej Wspólnoty jeńców wojennych), Francuzów (także jeńców wojennych różnych wojen), mieszkańców najróżniejszych republik radzieckich (jak na przykład Gruzja, Armenia czy Kazachstan), Niemców (za równo z czasów zaboru pruskiego, jak i poległych na tych ziemiach w czasie I wojny światowej oraz II wojny światowej), Brytyjczyków, i oczywiście Polaków – zarówno powstańców styczniowych, wielkopolskich, ofiary I wojny światowej, II wojny światowej, jak również ofiary poznańskiego czerwca 1956 roku. Są tutaj groby zmarłych najróżniejszych wyznań: katolickiego, protestanckiego, prawosławnego (jest cała wydzielona część prawosławna), a także Żydów (np. walczących w Armii Brytyjskiej) czy też nieposiadających religii (przynajmniej oficjalnie) komunistów, których groby zdobi pięcioramienna gwiazda radziecka.

Z drugiej jednak strony, rozegrała się na tym cmentarzu walka, nie tylko w sensie dosłownym – bo faktycznie przez cmentarz przeszła główna linia walk o Cytadelę co spowodowało jego znaczne zniszczenia – ale także symbolicznym i pamięciowym. Jako, że Cytadela była głównym punktem założenia fortyfikacyjnego zbudowanego podczas zaborów przez Prusaków z inicjatywy generała Carla Wilhelma Georga von Grolmana, to tam na jednym ze stoków usytuowano pruski cmentarz garnizonowy (Garnison Kirchhof). Towarzyszył on wcześniejszemu jeszcze, z lat 1830-tych cmentarzowi parafii św. Wojciecha. Główne wejście na oba cmentarze znajdowało się u stóp obecnych schodów prowadzących do Pomnika Bohaterów Radzieckich. Co więcej, najstarszy ze znanych nagrobków pochodził z 1843 roku, i był to nagrobny kamień w kształcie sześcianu stojący na grobie generała Grolmana, z inskrypcją *Grolman,* okolony płotem w stylu neogotyckim. W roku 1945 jednak zwycięzcy bitwy o Poznań zniszczyli stary cmentarz garnizonowy, częściowo ekshumując i

przenosząc szczątki zmarłych Prusaków/Niemców i ich nagrobki w inne miejsca, a częściowo zrównując cmentarz z ziemią. Na miejscu pruskiego cmentarza ulokowano cmentarz czerwonoarmistów, zajmując przy tym centralne miejsce na stoku, grzebiąc nowych zmarłych na miejscu dawnych grobów. Oczywiście duża liczba ofiar wśród żołnierzy tej armii wymuszała stworzenie cmentarza dla nich, jak zauważa Wiesław Olszewski[188], lecz nie wydaje się przypadkowy fakt, iż wybór padł właśnie na miejsce starego cmentarza garnizonowego. Zniszczony, z pewnością świadomie został także grób generała Grolmana, którego nagrobek został użyty jako kamień oznaczający wejście na *Aleję Braterstwa Broni* na Cytadeli [Fot. 44], przy czym dawna inskrypcja została przykryta tablicą z nazwą alei (pochodzącą z czasu budowy parku w latach 60-tych XX wieku). Na stoku cmentarnym podczas wojny okupanci niemieccy grzebali także swoich zmarłych żołnierzy Wermachtu – ich groby znajdowały się za cmentarzem garnizonowym. Także te groby zostały zniszczone przez zwycięzców. Dopiero w latach 90-tych XX wieku, wciąż znajdujące się w ziemi szczątki zostały ekshumowane i przeniesione do niemieckiej kwatery Cmentarza Komunalnego na Miłostowie. Jak piszą Jarosław Bączyk i Arkadiusz Bilski, kustosze muzeów na Cytadeli: „Dziś jedynym śladem po dawnym Cmentarzu Starogarnizonowym są nieliczne ocalałe nagrobki i pomniki, pochodzące z lat międzywojennych. Nie przetrwał natomiast żaden z grobów niemieckich”[189].

Takie zniwelowanie jednego cmentarza i zastąpienie go nowym, jawi się jako przemoc na płaszczyźnie zarówno symbolicznej i pamięciowej – pokazując kogo należy zapomnieć a kogo od teraz pamiętać – jak i na płaszczyźnie czysto materialnej – nagrobki zostały zniszczone a szczątki zmarłych znajdujące się w ziemi rozkopane, zdesakralizowane. Niemcy zostali nie tylko wyparci z Kraju Warty, nie tylko wysiedleni w ramach powojennych czystek

188 Wiesław Olszewski, *Cmentarze na stokach poznańskiej cytadeli,* Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 33.
189 Bączyk Jarosław, Bilski Arkadiusz, *Na stoku...*, s. 16.

etnicznych, ale także zmarli Niemcy zostali pozbawieni swego miejsca w ziemi na tych terenach. Taka czystka, uwzględniająca martwych wrogów, jest niezwykle głęboko idącym znakiem przejęcia totalnej władzy na danym terytorium – nawet tej nad losem szczątków zmarłych, nad światem zmarłych – ponieważ oni są częścią zbiorowej pamięci żywych. Przez to także czystka ta jest znakiem przeorganizowania pamięci i historii, co musi być zakotwiczone w poczynaniach dotyczących sfery materialnej, a także wizualnej i przestrzennej. Użycie nagrobka twórcy poznańskich fortyfikacji, Grolmana, do oznaczenia *Alei Braterstwa Broni* jawi się w tym kontekście jako pośmiertne upokorzenie, co szło w parze z przeorganizowywaniem przestrzeni Cytadeli wedle nowych planów aby zatrzeć ślady twierdzy. Sowietom nie wystarczyło pokonać Niemców na Cytadeli, musieli oni jeszcze pokonać zmarłych, pokonać niejako duchy przeszłości, wejść w posiadanie ziemi cmentarnej, aby czuć się włodarzami tych terenów i ich historii. W ten sposób dziś teren dawnego cmentarza garnizonowego jest dziś także miejscem spoczynku poległych czerwonoarmistów, głównie szeregowych żołnierzy, leżących w nierzadko bezimiennych grobach. Widzimy więc w jakim dosłownym wręcz stopniu możemy w przypadku Cytadeli mówić o archeologii pamięci. Warstwy pamięci odzwierciedlone są bowiem nie tylko w warstwie wizualnej, na poziomie nagrobków, pomników i tablic pamiątkowych, ale również w warstwach pochówków kolejnych włodarzy tych ziem na najbardziej reprezentacyjnym cmentarzu wojennym miasta.

Obok Cmentarza Bohaterów Radzieckich, po prawej jego stronie gdy stoimy frontem do obelisku, znajduje się Cmentarz Bohaterów Polskich, znacznie mniejszy, obejmujący przestrzeń prostokątnego pasa zwieńczonego omówionym już pomnikiem PPR, dziś ofiar lat 1939-1956. Znajdują się tam masowe mogiły z prochami ofiar hitlerowskiego terroru z czasów drugiej wojny światowej – ofiar z obozu w Żabikowie, więzienia przy ulicy

Młyńskiej, siedziby Gestapo w Domu Żołnierza, Fortu VII, któremu poświęcony został poprzedni rozdział, ofiar pochowanych przez Niemców w Lasach Palędzkich czy Lasach Rożnowskich, gdzie po wojnie odkryto masowe groby, a także grób członków Związku Odwetu ZWZ (między innymi straconego w Forcie VII Franciszka Witaszka) poległych w drugiej wojnie światowej. Oprócz tego, w późniejszym czasie pochowano tam również szczątki ofiar stalinowskiego terroru znajdowane w różnych miejscach Poznania[190], oraz ofiary Czerwca 1956 roku. Są też indywidualne groby bezimiennych bądź zidentyfikowanych ofiar wojny, zbiorowy grób żołnierzy poległych w nalocie niemieckim na Ławicę 1 września 1939 roku, oraz, oczywiście pomnik Cytadelowców [Fot. 45]. Pomnik ten to prosty głaz w kształcie nieregularnego prostopadłościanu opatrzony tablicą, na której czytamy: „Poznaniakom poległym w walce o wolność miasta przy boku Armii Czerwonej w 1945 roku. W XX rocznicę wyzwolenia Poznania". Zatem pomnika Cytadelowcy doczekali się dopiero w 1965 roku, czyli w czasie gdy stawiano w parku dziesiątki innych rzeźb i pomników, a nie jak Pomnik Bohaterów Radzieckich od razu jesienią 1945 roku.

Cytadelowcy była to grupa mieszkańców Poznania zwerbowana przez dowództwo Armii Czerwonej do ostatniej fazy szturmu na Cytadelę w bitwie o Poznań. Jak podkreśla Zbigniew Szumowski[191] było to możliwe dzięki zapisowi w umowie pomiędzy PKWN (Polskim Komitetem Wyzwolenia Narodowego, działającym pod kontrolą Stalina) a Naczelnym Dowództwem Armii Czerwonej z dnia 26 lipca 1944 roku. Werbunek mężczyzn w wieku 18 do 45 lat odbył się 20 lutego (i powtórnie 21 i 22), i stworzone naprędce oddziały zostały od razu skierowane do walki (rano 21 lutego) w ramach plutonów szturmowych i

190 Bączyk i Bilski wspominają m.in. o szczątkach więźniów politycznych znalezione w ogrodzie przyszpitalnym przy ul. Niegolewskich, gdzie w latach 1945-47 mieściły się siedziby NKWD, a potem Urzędu Bezpieczeństwa. Dokonanie ekshumacji i pochowanie szczątków było jednak możliwe dopiero w 1991 roku. Na Cytadeli spoczęły też szczątki zamordowanych przy ul. Kochanowskiego (WUBP), 27 Grudnia (areszt śledczy WUBP), Młyńskiej (więzienie karno-śledcze), Szylinga (areszt Informacji Wojskowej). Zob: Bączyk, Bilski, *Na stoku…*, s. 153.

191 Szumowski Zbigniew, *Bitwa o Poznań*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1971, s. 241.

saperskich dla wojsk 74 dywizji (które przede wszystkim potrzebowały uzupełnień), lub zasilenia batalionów saperskich 82 dywizji, które brały udział przy budowie przepraw, bądź też jako grupy transportowe, które dostarczały amunicję i materiały do konstrukcji przepraw.

Przez wiele lat czasów PRL narracja głównego nurtu przekonywała, iż Poznaniacy sami chętnie zgłaszali się do walk o Cytadelę. I taką wersję spotykamy również w książce Szumowskiego, *Bitwa o Poznań 1945* z 1971 roku. Tak też wyglądała narracja budowana w ówczesnym Muzeum Wyzwolenia (dziś Muzeum Uzbrojenia), o którym bliżej będę pisać w kolejnym rozdziale. Dziś natomiast, po przełomie 1989 roku i zbudowaniu nowej narracji, wiemy, iż „ochotnicy" tak naprawdę wyboru nie mieli, nie byli oni nawet przeszkoleni. Jak pisze Jerzy Topolski: „W walkach o Cytadelę wzięło udział około 1000 mieszkańców Poznania, przymusowo zwerbowanych, nie mających odpowiedniego wyposażenia, a nieraz nawet ciepłej odzieży"[192]. W artykule rocznicowym Grzegorza Okońskiego z 2015 roku czytamy również iż: „Cytadelowcami zostali nie tylko ci, którzy biegli do szturmu z bronią w ręku, lecz także mężczyźni wyciągani siłą z piwnic i zmuszani do zasypywania fosy kamieniami, belkami, gruzem, drewnem. We wspomnieniach przewija się jedno – strach tych ludzi przed pociskami lecącymi z niemieckich strzelnic, i od tyłu - z rosyjskich karabinów i dział. Byli ponadto wycieńczeni fizycznie i psychicznie, wegetując w piwnicach w czasie oblężenia"[193]. Wiadomo także, iż w walkach o Cytadelę poległo, jak podają Maciej Karalus i Michał Krzyżaniak[194], 96 Cytadelowców, z czego 11 zmarło w wyniku odniesionych ran już po zdobyciu Cytadeli. Co więcej dzisiaj już także wiemy, iż Polacy w trakcie walk o wzgórze znaleźli się, nie z własnej woli, po obu stronach linii frontu. Jak pisze Karalus w *Przewodniku po polu bitwy. Cytadela 1945:* „Prawdopodobnie około 40-50 osób, pracujących wcześniej

192 Topolski Jerzy, *Wielkopolska poprzez wieki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999, s. 325-326.
193 Grzegorz Okoński, *Cytadelowcy – bohaterowie, którym nie dano wyboru*, w: „Gazeta Wyborcza", 19 lutego 2015.
194 Karalus Maciej, Krzyżaniak Michał, *Szturm na Cytadelę. Poznań 1945*, w: "Kronika Miasta Poznania" 2011 nr 4 Cytadela, s. 194.

jako osoby cywilne przy znajdujących się na Cytadeli magazynach żywnościowych oraz pełniących funkcje pomocnicze w Kernwerku oddziałach niemieckich, zostało siłą zmuszonych do pracy na rzecz broniących się Niemców. Do ich zadań należało chowanie poległych, transportowanie rannych, przewożenie zaopatrzenia, itp."[195]. Wśród Cytadelowców 16 osób zostało odznaczonych w 1965 – czyli w roku postawienia pomnika na cmentarzu – oraz w 1974 Orderem Wojennym Virtuti Militari V klasy[196]. Wspomniany pomnik z 1965 roku jest jedynym trwałym, wizualnym wyrazem pamięci o Cytadelowcach w mieście, natomiast istnieją także fotografie uczestników walk, które można znaleźć w różnych publikacjach. Ostatnio pojawiła się publikacja Łukasza Szudarskiego pt. *Cytadelowcy 1945-2018*[197], w której autor wykazuje iż pamięć o Cytadelowcach była obecna w społeczności lokalnej przez wszystkie powojenne dekady aż do dziś i opisuje działalność Klubu Cytadelowców, który dbał o jej podtrzymanie. Ponadto Cytadelowcom poświęcono, jak już pisałam fragment stałej ekspozycji w dzisiejszym Muzeum Uzbrojenia. Udział Cytadelowców jest też stałym elementem rekonstrukcji historycznej bitwy o miasto, która obecnie co roku odbywa się na Cytadeli w jej rocznicę. Do tego tematu jeszcze wrócę. Pamięć o nich więc istnieje, choć po 1989 oderwała się od mitu o braterstwie broni pomiędzy Sowietami a Polakami. Zdemistyfikowano również kwestię wolnego wyboru i entuzjazmu mieszkańców w walkach o Cytadelę.

Wracając do Cmentarza Bohaterów Polskich, na którym znajduje się wspomniany monument poświęcony Cytadelowcom – można stwierdzić, iż zgromadzenie na tak niewielkiej przestrzeni szczątków ofiar z całego okresu trwania wojny pochodzących z Poznania i okolic, a, co za tym idzie nagrobków i pomników im poświęconych, świadczy o skoncentrowaniu pamięci o martyrologi Wielkopolan właśnie na stoku Cytadeli, co z jednej

195 Karalus Maciej, *Przewodnik po polu bitwy. Cytadela 1945*, Poznań 2017, s. 41.
196 Tamże, s. 46.
197 Łukasz Szudarski, *Cytadelowcy 1945-2018*, Poznań 2018.

strony było powrotem do tradycji przedwojennych – na tymże stoku wciąż znajduje się jeszcze, niezniszczony przez Sowietów, polski Cmentarz Garnizonowy gdzie spoczywają ofiary wcześniejszych konfliktów – z drugiej zaś konsekwencją usytuowania tamże Cmentarza Bohaterów Radzieckich, u którego boku stworzono także i polskie kwatery – co pogłębiało przesłanie o „braterstwie broni". Ponadto, zebranie w jednym miejscu szczątków poznańskich ofiar drugiej wojny światowej tworzy niejako nić łączącą Cytadelę z innymi miejscami pamięci na tych terenach, także tymi częściowo lub całkowicie wymazanymi z mapy wojennej miasta, jak na przykład Fort VII, i inne zapomniane miejsca obozów pracy, czy miejsc mordów i zbiorowych mogił. Zebranie tych szczątków na Cytadeli pozwoliło na stworzenie dla nich materialnego i wizualnego upamiętnienia w formie pomników nagrobnych będących symbolami każdego z miejsc z którego pochodziły. Sprawiło to również, iż przestrzeń Cytadeli została niejako poszerzona o te miejsca. O topografii pamięci w mieście będę szerzej pisała w rozdziale ostatnim niniejszej rozprawy i z pewnością wrócę do Cytadeli, jako centralnego miejsca na tejże wojennej mapie miasta, uzasadnionego nie tylko, jak chcieli Sowieci, propagandą zwycięstwa w odegranej tam bitwie, lecz także złożeniem tutaj, mniej lub bardziej symbolicznie owych szczątków ofiar. Poprzez materialną ich obecność miejsce jawi się dzisiaj jako *autentyczny* (w znaczeniu, o którym pisałam w poprzednim rozdziale) pomnik pamięci narodowej.

Na stokach Cytadeli jednak leżą nie tylko czerwonoarmiści i Polacy, ale także, jak już pisałam, obywatele innych krajów. Najlepiej zachowanym cmentarzem jest Cmentarz Wojenny Wspólnoty Brytyjskiej. Powstał on w 1925 roku jako część starego pruskiego cmentarza garnizonowego w wyniku sprowadzenia tam szczątków ofiar wojsk brytyjskich, którzy zginęli podczas I wojny światowej i zostali pochowani w różnych miejscach Polski. W ten sposób Brytyjczycy ułatwili sobie zadanie dbania o groby swoich rodaków, gdy znalazły

się one w jednym miejscu. Podczas okupacji hitlerowskiej kolejni Brytyjczycy ponieśli śmierć w wyniku walk albo jako więźniowie niemieckich obozów jenieckich. Po wojnie w latach 1946-48 Brytyjska Misja Wojskowa, która przybyła do Polski sprowadziła szczątki ofiar z północno-zachodniej Polski do Poznania, na Cytadelę (Brytyjczycy posiadają jeszcze dwa cmentarze z okresu drugiej wojny światowej w Polsce: w Krakowie i Malborku). Obok kwater z okresu I wojny ulokowano więc kolejne, z drugiej wojny. Jednakże od 1949 roku Brytyjczycy odpowiedzialni za opiekę nad tymi grobami regularnie dostawali od władz Polski odmowę wjazdu na teren kraju. Zmieniło się to dopiero po śmierci Stalina.

Centralnym punktem cmentarza jest tzw. Krzyż Poświęcenia (The Cross of Sacrifice) wzniesiony w 1926 roku, i odnowiony w 1961 roku. Krzyż wykonany jest z białego piaskowca, natomiast nagrobki, wszystkie równe, z kamienia portlandzkiego. Zawierają one informacje o zmarłych oraz wyryty krzyż bądź gwiazdę Dawida. Całość okala doskonale utrzymana trawa i żywopłot. Jak zauważają Bilski i Bączyk: „Obecnie architektura nekropolii w pełni odpowiada jednolitemu wzorcowi, według którego zbudowane są wszystkie cmentarze wojenne Wspólnoty na całym świecie”[198]. Jak widzimy więc Cytadela stała się miejscem gdzie obok siebie spoczywają żołnierze i ofiary cywilne wszystkich stron XX-wiecznych konfliktów. Znajdziemy tu także groby Francuzów, zarówno z czasów wojny prusko-francuskiej, I wojny światowej, jak i jeńców niemieckich z czasów drugiej wojny, jednak nie są one wydzielone jako osobna kwatera na wzór cmentarza brytyjskiego. Jednak co istotne, zauważyć trzeba iż Sowieci generalnie uszanowali obecność ofiar alianckich i ich wcześniej zmarłych rodaków na cmentarzu Cytadeli. Z wyjątkiem może okresu stalinowskiego gdy zabraniano Brytyjczykom wjazdu. Jednak ich groby zostały zachowane i utrzymane w porządku, podobnie jak francuskie, w przeciwieństwie do grobów niemieckich, które, jak już wiemy zrównano z ziemią.

198 Bączyk, Bilski, *Na stoku.…*, s. 97.

Ponad cmentarzem brytyjskim znajduje się stary cmentarz prawosławny. Był on pierwotnie kwaterą nieistniejącego już cmentarza garnizonowego, i także ostał się sowieckim czystkom. Powstał on w latach 1920-tych i służył migrantom polskim, rosyjskim i ukraińskim z Kresów Wschodnich (łącznie z żołnierzami anty-bolszewickich formacji rosyjskich). Groby jednak są zniszczone, gdyż nikt nie zadbał o nie po zniszczeniach czasu bitwy o Cytadelę. Sowieci nie usunęli swych rodaków, ideologicznych oponentów – bo wyznawców religii a nie socjalizmu – z tego terenu, jednak nie zadbali też o ich groby.

Na Cytadeli znajduje się także polski cmentarz garnizonowy oraz cywilny cmentarz parafii św. Wojciecha, najstarsza z nekropolii na tym stoku, powstała po 1833 roku[199]. Na tym ostatnim obecnie spoczywa około 300 osób, lecz liczba wszystkich pochowanych jest niemożliwa do ustalenia z powodu wojennych zawieruch, które przeszły przez te tereny[200]. Jego najstarszym grobem zachowanym do dziś jest zbiorowa mogiła sióstr urszulanek z 1863 roku. Ponadto leżą tu ludzie najróżniejszych profesji i warstw społecznych, włączając wielu zasłużonych Wielkopolan. Niestety obecnie cmentarz ten popada w ruinę.

Obok, znajduje się polski cmentarz garnizonowy, założony około 1922 roku, składa się z 9 kwater o powierzchni 2,5 ha. Leża na nim: w pierwszej kwaterze – lotnicy polscy, dalej polscy żołnierze innych formacji: piechota, strzelcy konni, żołnierze artylerii, saperzy, marynarze, szeregowcy, podoficerowie, oficerowie i generałowie, uczestnicy powstania wielkopolskiego, polegli w latach 1918-1920, ci co polegli wcześniej, w pierwszej wojnie światowej, oraz oczywiście także ci polegli w czasie drugiej wojny. Cmentarz ten również został znacznie uszkodzony w trakcie bitwy o Cytadelę. Jednak zajęto się nim dopiero w 1967 roku, gdy miasto przeprowadziło inwentaryzację grobów, co kilka lat później (1975) zaowocowało uporządkowaniem go i postawieniem nowych nagrobków: ze sztucznego

199 Bączyk, Bilski, *Na stoku…*, s. 18.
200 Tamże.

kamienia, w formie krzyża z napisem i wyrysowanym orłem, co ujednoliciło go wizualnie, na wzór cmentarza wojennego wspólnoty brytyjskiej.

Jeśli chodzi o znaczące zmiany, jakie zanotować można na przestrzeni lat na cmentarzach Cytadeli, to oczywiście największa z nich nastąpiła zaraz po drugiej wojnie światowej, kiedy to zorganizowano Cmentarz Bohaterów Radzieckich, Cmentarz Bohaterów Polskich, oraz powiększono Cmentarz Wojenny Wspólnoty Brytyjskiej. Wtedy też zniknął z mapy Cytadeli stary pruski Cmentarz Garnizonowy oraz groby niemieckie z czasów okupacji. W czasach stalinizmu niewiele uwagi poświęcane było jakimkolwiek innym grobom ze strony władz miasta, będących pod wpływem partii. Nie było jeszcze wtedy nawet pomnika PPR-owców, Polski Cmentarz Garnizonowy popadał w ruinę, a Brytyjczykom chcącym zadbać o swój cmentarz omówiono wjazdu do Polski. Kolejną zmianę można zanotować w latach 60-tych XX wieku, czyli po zakończeniu epoki stalinowskiej, kiedy to również zaczęto faktycznie przekształcać Cytadelę w park dostępny mieszkańcom miasta. Powstało wtedy wiele nowych rzeźb, także o tematyce niewojennej. Na tej fali postawiono pomnik PPR, a pod koniec lat 60-tych zajęto się Cmentarzem garnizonowym. Zadbano także o groby osób, które zginęły w czerwcu 1956 roku. Kolejnym przełomowym momentem był rok 1989, i od wtedy zaczęto wprowadzać omówione już istotne zmiany w wizualnej warstwie cmentarza, a także Cytadeli jako takiej. W 1990 roku, jak wiemy, zniknęła gwiazda z Pomnika Bohaterów a chwilę później przekształcono pomnik PPR w pomnik ofiar 1939-1956, zajęto też się grobami ofiar stalinizmu, a także ofiar niemieckich drugiej wojny światowej, które przeniesiono do wspólnej kwatery na Cmentarz na Miłostowie. Jedna rzecz nie zmieniła się na przestrzeni powojennych dekad aż do dziś. Chodzi mianowicie o podejście mieszkańców Poznania do cmentarzy na Cytadeli. Z różnych, czasem indywidualnych, czasem bardziej ogólnych, powodów, ludzie chodzili i wciąż chodzą zarówno na polskie, jak i sowieckie, oraz inne groby

zapalić znicze na Dzień Wszystkich Świętych, zgodnie z wielowiekową polską tradycją. Pod tym względem Poznaniacy byli demokratyczni w swym podejściu do zmarłych ofiar wojen. Świadczyć to może o fakcie, iż tradycja, i chęć jej zachowania, jawi się tutaj jako coś silniejszego od turbulencji politycznych i wojennych jakie przeszły przez te tereny. Co więcej demonstrowanie tradycji o głębokich korzeniach było być może także w czasach komunistycznych wyrazem pokazania władzy swej siły i przywiązania do tego co wiekowe na tych terenach w przeciwieństwie do tego co narzucone z góry. Tradycja zapalania zniczy na grobach, także bezimiennych czerwonoarmistów, trwa jednak nadal.

Jak już wspominałam, polityczny wymiar Parku-Pomnika miał być naturalizowany i estetyzowany poprzez umieszczenie w nim pomników niezwiązanych z propagandą wojenną i zorganizowanie przestrzeni przyjaznej mieszkańcom odwiedzającym park w celach rekreacyjnych. W ten sposób, jakoby traktując zawartą w parku ideologię braterstwa broni polsko-radzieckiej i innych idei komunistycznych jako coś neutralnego, miano wprowadzić te zamysły w codzienne życie. Tej neutralizacji, ukryciu propagandowego charakteru tej przestrzeni, czyli, jak chce Barthes, stworzeniu mitów uznawanych od tej pory za oczywiste przez ich odbiorców, miały służyć licznie rozmieszczone w parku rzeźby plenerowe. Aby podkreślić ideę braterstwa między narodami (socjalistycznymi oczywiście) rozpisano konkurs rzeźbiarski i zaproszono do niego artystów z Polski, Związku Radzieckiego i Czechosłowacji. Jak napisano w regulaminie konkursu nowe rzeźby miały „zespolić idee zwycięstwa i nowo budującego się życia, dać trwały wkład w ogólnonarodową kulturę”[201]. Potwierdza to zatem moją tezę o neutralizującej roli rzeźb plenerowych na Cytadeli. Co więcej, pisano w założeniach konkursu o tym, iż owe rzeźby miały na celu „deideologizację” oraz „przekreślenie złowrogich tradycji”. Miały one „nadać pozytywne konotacje nowym

201 Mulczyński, *Odmienić przestrzeń…*, s. 272.

ideom”[202]. Chodziło oczywiście o przekreślenie prusko-niemieckiego pochodzenia Cytadeli oraz o wprowadzenie idei komunistycznych do codziennego użytku. Zaczęto organizować tak zwane Poznańskie Spotkania Rzeźbiarskie, które odbyły się w latach 1968-1970[203]. Na wiosnę 1970 roku zaplanowano montaż rzeźb, a projekt miał zostać zakończony na 9 maja, czyli na 25 rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem. Propozycje konkursowe najpierw zaprezentowano na specjalnej wystawie (23 stycznia 1969 roku) w poznańskim „Arsenale”, następnie specjalnie powołana Rada dokonała selekcji prac i wybrała 31 rzeźb, które miały stanąć na Cytadeli, w tym kilka z już tutaj przeze mnie omówionych, takie jak *Róża, Zryw, Braterstwo Broni* czy *Nike.*

Trzy ostatnie mimo wszystko, jak wiemy, miały konotacje ideologiczno-polityczne. Do rzeźb o takim charakterze zaliczyć jeszcze można tę autorstwa Juliana Bossa-Gosławskiego pt. *Zwycięstwo* [Fot. 46], chociaż w swej formie jest to rzeźba czysto abstrakcyjna, wykonana z metalu (co było w Poznaniu nowatorstwem na tamte czasy). Składa się ona z pięciu wysokich na trzy metry słupów metalowych o nieregularnych kształtach, ostro zakończonych, przeciętych w połowie stalowymi płytami. Sugerując się tytułem można rzeźbę tę odczytać jako wyraz siły oręża zwycięskich wojsk, oraz zdecydowanego (linie pionowe oraz poziome, żadnych skosów czy ornamentów) charakteru zwycięzców. Zapewne autor chciał zawrzeć w niej bowiem pozytywny przekaz na temat zwycięstwa Armii Czerwonej. Rzeźba ta jednak została ustawiona w mniej reprezentacyjnym miejscu niż *Nike* o podobnym przekazie, i jedynie zainteresowany, który przeczytałby podpis dowie się o jej znaczeniu.

Podobną formę zastosował Andrzej Pukacki – także użył metalowych zaostrzonych elementów, ułożonych bądź pionowo bądź poziomo – lecz zatytułował swą rzeźbę neutralnie:

202 Tamże, s. 273.
203 Szczegółowo pisze o tym Mulczyński, *Odmienić przestrzeń…*, s.273.

Kompozycja [Fot. 47]. Jest ona nawet większa i bardziej skomplikowana w formie, także abstrakcyjnej. Zresztą wiele rzeźb plenerowych na Cytadeli zachowana jest właśnie w takiej abstrakcyjno-neokonstruktywistycznej formie, czym nawiązuje do najnowszych trendów sztuki radzieckiej. Do tego typu rzeźb zaliczyć możemy *Wyścig* Metodego Sowy [Fot. 48] mający na celu abstrakcyjne ujęcie sylwetek pływaków, co jednocześnie nawiązuje do idei krzewienia sprawności fizycznej popularnej w krajach socjalistycznych, oraz *Kosmonautę* Wacława Twarowskiego [Fot. 49], stosującego z kolei formy okręgów, w które pierwotnie wpisana była schematyczna postać kosmonauty, dziś już nieobecna. Tematyką tą Twarowski nawiązywał do istotnego w czasach zimnej wojny podboju kosmosu i osiągnięć radzieckich w tej dziedzinie.

Niektóre jednak z rzeźb są figuratywne, nawet jeśli zgeometryzowane i przedstawiające postaci w sposób schematyczny i stylizowany. Najbardziej naturalistyczne są *Gimnastyczka* Jana Bakalarczyka [Fot. 50] oraz *Skrzypaczka* Józefa Murlewskiego [Fot. 51], obie wykonane z betonu. Pierwsza z nich nawiązuje do tej samej idei promowania sportu co rzeźba *Wyścig*. Druga natomiast stawia na piedestał muzykę, jako ważny element kultury, który także powinien być, jak widzimy, pielęgnowany w socjalistycznym kraju. Jest to rzeźba neutralna na pierwszy rzut oka, jednak, jak podkreśliłam wcześniej, jest jedną z tych, które mają na celu złagodzenie propagandowego charakteru Parku-Pomnika.

Podobnie rzecz ma się w przypadku rzeźby autorstwa Ireny Woch *Zakochani* [Fot. 52], przedstawiającej połączone głowami wydłużone i schematyczne sylwetki kobiety i mężczyzny, ustawione na niskim, płaskim cokole umożliwiającym widzom interakcję z rzeźbą – na przykład siadanie na nim. Rzeźba ta przedstawia ludzkie uniwersalne pozytywne emocje, czym łagodzi przestrzeń parku i zaprasza zakochanych do spacerowania po nim. Z resztą faktem jest, iż park szybko stał się miejscem randek i, jak wspomina Piotr Bojarski, w

swym artykule *Na tropie gwiazdy czerwonej,* „[p]rzez niemal pół wieku świeciła nad Poznaniem. Mieszkańcy miasta szybko ją ‘oswoili’, umawiając się pod nią na randki”[204]. Jak widzimy więc zideologizowane pomniki i rzeźby na Cytadeli do tego stopnia wrosły w przestrzeń miasta i świadomość mieszkańców, iż zaczęli je traktować jako rzecz oczywistą i bez problemu łączyć z pozytywnymi emocjami, takimi jak spotkanie z ukochaną/nym. Natomiast rzeźby pozbawione bezpośrednich znaczeń ideologicznych, jak właśnie *Zakochani,* znacznie im w tym pomagały.

Również narrację o pozytywnych konotacjach emocjonalnych przekazywać miała rzeźba pt. *Niedziela* autorstwa Romana Tarkowskiego, wykonana z betonu, i również będąca rzeźbą figuratywną, która w zgeometryzowany sposób przedstawia dziewczynę z lamą u boku. Postać ta umieszczona została w przepięknym ogrodzie kwiatowym w południowej części parku, gdzie mieszkańcy, najczęściej wiosną i latem, gdy kwitną kwiaty, udają się na niedzielne rodzinne spacery (co zresztą nie zmieniło się do dziś).

Innego typu rzeźbą są *Maszkarony* Józefa Kopczyńskiego, wykonane z piaskowca i umieszczone w pobliżu amfiteatru, znajdującego się na zakończeniu Alei Republik. Tutaj geometryzacja postaci została posunięta dużo dalej, a bardziej teatralny kształt postaci, może być tłumaczony właśnie sąsiedztwem teatru letniego. Jak zauważył Jarosław Mulczyński[205], rzeźba ta kształtem przypomina egipskiego sfinksa i przedstawia leżącą kobietę z głowami skierowanymi na trzy strony świata. Cechuje ją monumentalizm, i jeśli wziąć pod uwagę konotacje egipskie, odnosi się ona również do szeroko pojętej władzy i potęgi.

Tak samo zresztą dzieje się w przypadku rzeźby Czesława Woźniaka *Piast i Rzepicha* [Fot. 53], gdzie postacie legendarnego protoplasty rodu polskich królów Piastów i jego żony Rzepichy przedstawione są w sposób charakterystyczny dla przedstawień egipskich faraonów

204 Bojarski Piotr, *Na tropie gwiazdy czerwonej*, w: “Kronika Miasta Poznania” 2011 nr 4 Cytadela, s. 251.
205 Mulczyński, *Odmienić przestrzeń...*, s. 286.

okresu Starego Państwa. Postaci mocno zgeometryzowane, symetryczne i monumentalne siedzą frontalnie do widza. Nawet ich włosy przypominają nakrycia głowy faraonów. Takie ujęcie postaci w Egipcie miało za zadanie ukazanie poddanym ich władców w swoim majestacie. Czyli znów mamy tutaj narracje wizualną odnoszącą się do władzy. Jednocześnie umieszczenie na tronach protoplastów pierwszych polskich królów ma na celu wpisanie się w nurt polskiej narodowej wersji socjalizmu, propagowanej szczególnie właśnie w latach 60-tych, gdzie, po pierwsze, odnoszono się do kraju pierwszych Piastów jako do rdzennie polskich terenów, co uzasadniało przesunięcie granic na zachód i zajęcie części ziem, które w okresie międzywojennym należały do Niemców. Po drugie odniesienie do ludowych korzeni Polaków (Piast w legendzie był ubogim chłopem) wpisywało się w komunistyczną narrację o wyniesieniu warstw ludowych do poziomu warstwy rządzącej. W polskiej sztuce epoki PRL bowiem, napotkać możemy na przytłaczającą ilość odniesień ludowych. W ten sposób rzeźba w Parku-Pomniku wpisuje się budowaną w nim mitologię władzy, dając jednocześnie złudzenie iż obecny ustrój był w swym źródle polski.

Konotacje odnoszące się do mitologii pierwszych Piastów i ludowości polskiego ustroju czasów PRL możemy zauważyć także w przypadku rzeźby pt. *Don Kiszot* Tadeusza Dobosza [Fot. 54]. Chociaż tytuł odnosi się do hiszpańskiej powieści Miguela De Cervantesa, i postaci toczącej beznadziejną i bezsensowną lecz heroiczną walkę, co nie pasuje do ogólnego przekazu zawartego w Parku-Pomniku (być może autor chciał tutaj przemycić inne treści), jego forma odnosi się do estetyki ludowej kojarzonej w sztuce peerelowskiej z piastowymi wojami broniącymi polskich granic i prowadzącymi uzasadnioną ekspansję. Rzeźba przedstawia bowiem postać na koniu, trzymającą poziomą kopię w jednej ręce (dziś już zaginioną), a tarczę, podobną do tych w ze sztuki ludowej, w drugiej. Na głowie brodata i wąsata postać ma okrągły hełm. Całość utrzymana jest w formie schematycznej. Skądinąd

faktem jest, iż Cervantes był pisarzem lubianym w Związku Radzieckim, więc może rzeźba ta być również próbą „utrafienia w gusta" mocodawców.

Inne figuratywne lecz zgeometryzowane rzeźby na Cytadeli to *Rodzina* Benedykta Kasznia, przedstawiająca trzy postaci różnej wysokości przeplatające się nawzajem co miało symbolizować rodzinne więzi. Rodzina była bowiem jednostka społeczną, która spacerując razem po Cytadeli stawała się odbiorcą zamierzonych treści. Można tu także wymienić *Kompozycję* Antoniego Szulca ukazującą dwie odwrócone do siebie kobiety unoszące tkaninę. Mulczyński zinterpretował tę kompozycję jako taneczny krąg[206], czyli także element mający emocjonalnie pozytywny wydźwięk. Podobnie jak niezachowana do dziś ceramiczna rzeźba pt. *Dziewczynka z kwiatkiem* Delfiny Szczerbal.

Mamy na Cytadeli z okresu założenia parku tylko jedną rzeźbę przedstawiającą zwierzę – o takim też tytule: *Zwierzę*, autorstwa Anny Rodzińskiej-Iwańskiej [Fot. 65], oraz jedną rzeźbę przedstawiającą postać fantastyczną – czyli *Skrzydlatego* Jerzego Sobocińskiego. Pierwsza z rzeźb jest o tyle niezwykła, iż nie tylko wychodzi poza ideologiczne uwarunkowania, ale w ogóle poza obszar kultury i zwraca się ku naturze – jak zauważyła Małgorzata Praczyk. Moim zdaniem zabieg taki jest jednak również w zamyśle twórców parku, i jury konkursowego wybierającego stosowne rzeźby, nawet jeśli nie autorki, metodą naturalizacji przekazu zideologizowanego i osadzenia go już nie tylko w codzienności społecznej, jak czyniły to *Niedziela*, *Rodzina* czy *Zakochani*, ale także w szerszym kontekście, czyli środowisku naturalnym, jakim bez wątpienia był Park stworzony na Cytadeli. Jak pisze Praczyk: „'Zwierzę' Rodzińskiej nie jest konkretnym zwierzęciem, a stworzonym przez autorkę 'dziworożcem', przedstawicielem natury, jej wcieleniem. Brak szczegółów pozwalających na gatunkowe zidentyfikowanie wyłącza rzeźbę z symbolicznego dyskursu, który wprzęgnięty jest w świat ludzi na zasadzie służebności. Nie symbolizuje ono

206 Tamże, s. 287.

konkretnego świętego, cnoty czy wartości. (…) Prostota rzeźby świadczy zatem o jej autentyczności. Autentyczność ta zbudowana jest jednak właśnie na zwrocie ku naturze, która nie tyle przekracza sferę kultury, ale (…) staje obok niej”[207]. Uważam, że właśnie to „wyjęcie” formy ze sfery kultury i umieszczenie jej w sferze natury, przy jednoczesnym kontekście innych rzeźb i pomników w parku, ma tendencje do symbolicznego naturalizowania przestrzeni parku, która, uważam, przede wszystkim została w dużym stopniu zdefiniowana przez konotacje kulturowe (druga wojna światowa i zwycięstwo ZSRR) danego czasu.

Najbardziej uderzającą i, moim zdaniem, autentyczną rzeźbą na Cytadeli jest *Płaczący kamień* Luby Żukowej [Fot. 56]. W owalnym kamieniu, przy zastosowaniu minimalnej ilości ciosów wyrzeźbiona została skulona, można pomyśleć, że klęcząca, postać kobieca, która ukrywa twarz w dłoniach w geście rozpaczy. Rzeźba umieszczona jest w bezpośrednim sąsiedztwie cmentarzy na południowym stoku, co łączy ją tematycznie z ich przestrzenią. Kobieta zdaje się opłakiwać poległych na Cytadeli żołnierzy, i jest jedynym przykładem rzeźby o treściach martyrologicznych a nie triumfalnych. Nie ma tu bowiem wychwalania męstwa owych żołnierzy czy ich roli w pokonaniu Niemców, ale wymiar ludzki tragedii śmierci na polu bitwy. Cierpienie poległych i tych, którzy ich opłakują nie było tematem podejmowanym przez powojenną sztukę socjalistyczną, dlatego rzeźba Żukowej jest wyjątkowa. Co więcej zastosowanie formy kamienia i takie zatytułowanie dzieła wyraża ogrom rozpaczy i owego cierpienia, jako, że kamień symbolizuje coś twardego, niewzruszonego, niezdolnego do uczuć czy emocji. Dlatego płacz kamienia jawi się jako spotęgowanie nieszczęścia, o którym mówi rzeźba. Ponadto kamień jest formą trwałą, niezmienną, coś wykutego w kamieniu może symbolicznie trwać wiecznie, zatem żal za poległych jest nieskończony. Moim zdaniem rzeźba Żukowej posiada najmocniejszą siłę

207 Praczyk, *Materia pomnika.…*, s. 90-91.

przekazu wśród omawianych rzeźb, gdyż odnosi się do kondycji ogólnoludzkiej, śmierci jako takiej, która czeka każdego człowieka. Jest zatem swoistym *memento mori* tak samo jak zdjęcia czaszek w Muzeum Fortu VII omówione w rozdziale pierwszym. Wyniesienie śmierci zdobywców Cytadeli i innych spoczywających na jej cmentarzach do wymiaru ogólnoludzkiego ma za zadanie zbliżenie pomiędzy poległymi a odwiedzającymi park na tej właśnie ogólnoludzkiej płaszczyźnie, co może przyczynić się do umocnienia przekazu całego parku, bądź też inaczej – może pozostać sprawą osobistej wrażliwości widza, która skłania go do zapalania zniczów na omówionych cmentarzach – czyli do symbolicznego upamiętnienia często anonimowych żołnierzy, i przeżycia osobistych emocji. Przeżycie to może działać na zasadzie, którą Roland Barthes określił w kontekście fotografii jako *punctum.* Można zatem *Płaczący kamień* odczytać dwojako – jako element kulturowy, składający się na zarysowany przekaz ideologiczny parku, bądź jako element pozakulturowy, który porusza do głębi, zaskakuje i niepokoi na poziomie osobistym.

W taki sposób w latach 1969-1970 na Cytadeli stanął szereg rzeźb plenerowych o różnorodnej tematyce, oscylującej wokół codzienności, czasem mających konotacje ideologiczne w duchu socjalizmu, utrzymane w nurcie abstrakcji konstruktywistycznej oraz figuratywnej geometryzacji. Rzeźby te towarzysząc pomnikom odnoszącym się do drugiej wojny światowej i zwycięstwa wojsk radzieckich nad Niemcami w bitwie o Poznań, oraz cmentarzom poległych bohaterów, „udomawiały" te pierwsze i otwierały przestrzeń ideologiczną dla codzienności mieszkańców miasta. Można do nich dopisać jeszcze utrzymany w konwencji neoklasycystycznej amfiteatr oraz kawiarnię która urządzono w dawnym obiekcie radiostacji. Ideologia zatem, jak widzimy jest, jak wierzą semiolodzy, czymś co przenika wszystkie sfery życia, a nie tylko te jawnie upolitycznione. Sfera wizualna zaś jest miejscem gdzie ideologiczne definiowanie przestrzeni, w której poruszają się ludzie-

odbiorcy wizualnych przekazów, zostaje utrwalone przynajmniej na okres trwania danego reżimu symbolicznego. Co więcej spory o dominację, o władzę, o to kto ma rację odbywają się w dużej mierze właśnie w sferze wizualnej, o czym może świadczyć chociażby niezwykle poważne potraktowanie próby zamachu na Pomnik Bohaterów w 1953 roku, bądź usunięcie czerwonej gwiazdy z jego szczytu w 1990 roku. To jak zwizualizowana jest pamięć jest zatem odzwierciedleniem raczej współczesnych przekonań, niż wydarzeń, do których się odnosi. Takie uwspółcześnienie pamięci o drugiej wojnie światowej dokonuje się również właśnie za pośrednictwem nie-wojennych rzeźb plenerowych w przestrzeni Cytadeli. I tak właśnie zachowuje się *społeczeństwo spektaklu* opisane przez Deborda.

Park Pomnik Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej został po przemianach ustrojowych w Polsce końca lat 1980-tych przemianowany na Park Cytadela (w 1992 roku), i w początkach XXI wieku postawiono jeszcze 3 rzeźby plenerowe, nie niszcząc tych peerelowskich, choć także nie konserwując ich, przez co te ostatnie z roku na rok niszczeją w sposób naturalny. W 2002 roku na Cytadeli stanęła kompozycja Magdaleny Abakanowicz pt. *Nierozpoznani*, w 2007 odsłonięto *Żalki* Krzysztofa Sołowieja, a w 2009 *Ziarno. Epitafium życia* Andrzeja Banachowicza.

W XXI wieku to właśnie *Nierozpoznani* [Fot. 57] stali się wizytówką Cytadeli. Rzeźba światowej sławy artystki polskiego pochodzenia powstała w Poznaniu za sprawą Jarosława Maszewskiego, profesora poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, który zaprosił Abakanowicz do wykonania pracy w Poznaniu, przy wsparciu finansowym Fundacji Vox-Artis oraz Fundacji 750-lecia Lokacji Poznania. W efekcie, na tzw. Łące Ludowej, znajdującej się wzdłuż alei prowadzącej do Dzwonu Pokoju, po lewej stronie, stanęło 112 żeliwnych rzeźb będących odlewami kroczących ludzkich postaci pozbawionych głów, zatytułowanych *Nierozpoznani.* Zarówno forma jak i tytuł dzieła skłaniał i skłania nadal wielu

ludzi do interpretowania go jako metafory poległych na stokach Cytadeli i pochowanych na jej cmentarzach w nierzadko anonimowych grobach[208]. W ten sposób rzeźba ta byłaby łącznikiem współczesności post-transformacyjnej z przeszłością tego miejsca, jego wojenną historią, jak również z tradycją upamiętniania wojny na Cytadeli – tym razem jednak w kontekście kondycji ogólnoludzkiej z założenia odpolitycznionej. Miałoby to sens tym bardziej iż wcześniejsza rzeźba artystki – przedstawiająca 40 pleców z brązu – ustawionych w Museum of Contemporary Art w Hiroszimie w 1993 roku odnosiła się do pamięci o wybuchu bomby atomowej w Hiroszimie. Jednakże sama artystka zaprzeczyła takiemu odczytaniu swojej pracy w Poznaniu i zerwała nić łączącą współczesną przestrzeń parku z jego przeszłością. Mówiła ona: „Ta kompozycja nie ma nic wspólnego z przeszłością tego miejsca. *Nierozpoznani* to nie pomnik cmentarzy Cytadeli, ale wieloznaczny, metaforyczny krzyk wyobraźni ludzkiej wtopiony w naturę otoczenia”[209]. Mimo to jednak, Abakanowicz pozostawia interpretację widzowi zakładając wieloznaczność i brak sprecyzowania sensu swej rzeźby. Ważna na pewno dla niej jest symbioza sztuki i natury, ta funkcja parku, która była niedowartościowana w czasach PRL-u, gdy ideologia zdominowała jego przestrzeń nadając naturze funkcję „naturalizacji” tejże ideologii. Jak mówiła Abakanowicz: „Moja rzeźba ma być sztuką. Nie ma być dekoracją ogrodu, tylko ma być! (…) Może być tłumem wyzywającym i ciągle stawiającym pytania. (…) To nie jest park pełen kwiatów, wygracowanych ścieżek, nienaturalnego świata, który człowiek zrobił, żeby się zanudzić. Tu natura ma coś do powiedzenia. Dziki park Cytadeli, jego wspaniałe przestrzenie są miejscem, gdzie może dokonać się przeistoczenie rzeźby z obiektu oglądu w przestrzeń kontemplacji. Gdzie widz może stawać się częścią tej jedności, którą sztuka i natura budują, współistniejąc”[210]. Tak rozumiejąc *Nierozpoznanych* mamy zarówno prawo kontemplować ich

208 Niziołek Andrzej, *Miasto i metafora. Jak powstawali Nierozpoznani Magdaleny Abakanowicz*, w: “Kronika Miasta Poznania” 2011 nr 4 Cytadela, s. 305.
209 Tamże, s. 305-306.
210 Tamże, s. 302.

w kontekście historii tego miejsca, jak również w kompletnym oderwaniu od niej skłaniając się bliżej roli natury w środowisku człowieka. Kolejną płaszczyzną odczytania tej rzeźby jest jej analogia z inną, wykonaną w tej samej odlewni, rzeźbą pt. *Agora* ustawioną w Grand Park w Chicago. Znalazło się tam 106 kroczących postaci bez głów, znacznie wyższych jednak od tych na Cytadeli. Interpretuje się tę pracę w kategoriach filozofii egzystencjalnej. Jak pisze Tomasz Matusewicz: „Kroczące negatywy, pomimo że pozbawione cech indywidualnych, są uczestnikami filozoficznej dysputy na temat 'zdziwienia w obliczy tragedii życia, (...) ukazując próżność wszystkich zrozumiałych prób >>odczytania szyfrów<<, (…) do wyjaśnienia siebie samego (...). Kluczem (…) jest zdolność człowieka do refleksji nas własną wolnością', ale 'podstawą wszelkiego chcenia jest potrzeba, brak, a więc ból'. Abakanowicz pokazuje zbiór indywiduów kroczących, ale bezradnie, przypominających podstawową egzystencjalną prawdę. W Poznania i Chicago mamy ten sam dialog z figuracją próbującą przedstawić tę samą kwestię w różnym świetle"[211].

Kolejnym aspektem powstania rzeźby Abakanowicz na poznańskiej Cytadeli jest jednak również fakt iż przyczynia się ono do wpisania tego miejsca w kontekst ogólnoświatowy, czyli innych miejsce gdzie powstały prace artystki – jak Hiroszima i Chicago przede wszystkim. W ten sposób Cytadela wyrywa się z bloku wschodniego dawnego podziału świata, i staje w rzędzie z miastami na innych kontynentach, które łączy fakt goszczenia prac Magdaleny Abakanowicz. Będąc na przykład w Chicago widz może bowiem niejako doświadczyć tych samych wrażeń intelektualno-estetycznych co w Poznaniu. W ten sposób to już nie pamięć o drugiej wojnie światowej definiuje Cytadelę w XXI wieku.

Dzisiejsza Cytadela łączy różne funkcje. Z jednej strony jest wciąż odwiedzanym przez mieszkańców cmentarzem, z drugiej strony jest niejako żywym muzeum PRL-u, gdyż

211 Matusewicz Tomasz, *Magdalena Abakanowicz Nierozpoznani. Próba odczytania*, w: "Kronika Miasta Poznania" 2011 nr 4 Cytadela, s. 314-315.

wiele z pomników z tego okresu przetrwało do dziś, nawet jeśli niszczeje. Wiele jednak z nich zostało, jak pokazałam, poddane transformacji symbolicznej w zgodzie ze zmianą polityczną w Polsce. Ponadto jednak, dziś Cytadela spełnia przede wszystkim funkcję rekreacyjną, szczególnie w okresie wiosenno-letnim, oraz jest miejscem organizowania różnego rodzaju wydarzeń. A jeśli chodzi o ideologie, to otwarła swą przestrzeń dla wydarzeń o charakterze religijnym, takim jak słynne już poznańskie Misterium Męki Pańskiej odbywające się w okresie wielkanocnym. Łączność z pamięcią o drugiej wojnie światowej zachowana jest między innymi poprzez cykliczne wydarzenie rekonstrukcji historycznej bitwy o Poznań, odbywające się co roku w okolicach 23 lutego na Cytadeli, gromadzące liczne rzesze widzów i pasjonatów historii militarnej. Nowe życie zyskały także wymazane w czasach PRL-u z pamięci fortyfikacje Twierdzy Poznań, które można obecnie zwiedzać, i o które dbają ich miłośnicy. Organizowane są także Dni Twierdzy Poznań. Traktowane po wojnie jako pozostałość po zaborze niemieckim, rozebrane i niszczejące, dziś nie posiadają już tak negatywnych konotacji, ale wpisują się na równych prawach z innymi obiektami w historię miasta i mapę jego atrakcji turystycznych. Te na Cytadeli od lat współtworzą z naturą, sztuką i zwizualizowaną pamięcią tkankę parku, po którym poruszają się ludzie.

Ostatnim aktem polityki historycznej, jaki miał miejsce do dnia dzisiejszego na Cytadeli, było postawienie Pomnika II Armii Wojska Polskiego [Fot. 58]. Pomnik ten odsłonięty został w maju 2015 roku i odczytywać go możemy jako element walki o obrazy w przestrzeni miasta Poznania. Powstanie tego pomnika trzeba bowiem tłumaczyć w kontekście zburzenia w 2009 roku innego pomnika – poświęconego generałowi Karolowi Świerczewskiemu, czerwonoarmiście z polskim rodowodem, dowódcy II Armii Wojska Polskiego, stojącego od 1975 roku przy ulicy Grochowskiej, przy dawnym osiedlu gen. Świerczewskiego. Dziś owo osiedle przemianowano na księdza Jerzego Popiełuszki, tym

samym symbolicznie przekształcając jego przestrzeń, do której pomnik Świerczewskiego przestał ideologicznie pasować. Został zatem zburzony. Jak już pisałam, akty takie są niczym innym, jak aktami ikonoklastycznymi, o czym również pisze Łukasz Zaremba w swej książce *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*[212]. Analizując zjawisko ikonoklazmu, zauważa on między innymi, że „[d]ostrzegając zagrożenie w relacji innych z obrazami, ikonoklaści pośrednio dowartościowują same obrazy, zarazem lekceważąc ich czcicieli”[213]. Taki właśnie akt miał miejsce w przypadku pomnika Świerczewskiego. Chęć odebrania przestrzeni komunistom i możliwości bycia widzianym, burzący pomnik zarazem wskazali na znaczenie tego typu obrazów w przestrzeni publicznej, jakoby prawo do bycia widzianym i w ten sposób pamiętanym było przyznawane przez tych, którzy sprawują obecnie władzę. W innym przypadku pomnik Świerczewskiego nie stanowiłby zagrożenia semantycznego dla dzielnicy w której tyle lat stał, i stałby się jedynie reliktem przeszłości, jak wiele zabytków. Jednak fakt, iż uznano, iż ma on cały czas pewnego rodzaju moc, doprowadził do jego usunięcia. Kilka lat później jednak, w odpowiedzi na wymazanie tego generała z wizualnej pamięci Poznania, działacze Sojuszu Lewicy Demokratycznej zadbali o to, by powstał – tym razem na Cytadeli – pomnik żołnierzy dowodzonej prze niego armii. Jak widzimy więc to nie wódz jest tutaj wyniesiony na piedestał, ale szeregowi żołnierze, co jest próbą przedefiniowania pamięci o tej formacji militarnej, oraz próbą zdemokratyzowania tej pamięci i pewnego rodzaju zdemistyfikowania bohaterstwa Świerczewskiego, przy jednoczesnym zachowaniu go na kommemoracyjnej mapie Poznania. Krystyna Łybacka, posłanka SLD do Parlamentu Europejskiego, tak mówiła podczas odsłonięcia pomnika: „Cytadela to przecież nie tylko park, to także pomnik i miejsce pamięci, gdzie zgodnie obok siebie spoczywają żołnierze brytyjscy, radzieccy, niemieccy czy polscy. - Jesteśmy tu po to,

212 Zaremba Łukasz, *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Warszawa 2018.
213 Tamże, s. 108.

żeby powiedzieć wszystkim, jak wielki wysiłek włożyli żołnierze II Armii WP, dla których słowo "Polska" miało największy sens. Bo czymże innym można tłumaczyć to, że chcieli znosić i znosili te wszystkie trudy? (…) 27 procent strat ludzkich na froncie wschodnim między październikiem 1943 roku a majem 1945 to byli żołnierze II armii . To ogromna ofiara, której nikt nie ma prawa negować! Tymczasem dziś wielu usłużnych historyków próbuje na nowo pisać historię, niektórzy próbują wartościować żołnierską krew dzieląc ją na lepszą i gorszą. Ale i ta spod Lenino i ta spod Monte Casino miała jednakowy kolor i tak samo bolały rany. Nikt nie ma prawa odbierać im radości ocalenia Polski w maju 45 roku”[214]. Jak widać, spór o pamięć o drugiej wojnie światowej i jej obrazy nadal trwa, jak nadal trwają spory o władze, a Cytadela znowu została w niego uwikłana, choć miejsce to nie ma nic wspólnego ze szlakiem bojowym II Armii Wojska Polskiego ani postacią jego dowódcy, jedynie może to, iż przy parku, przez wiele lat PRL-u, stała szkoła podstawowa im. gen. Karola Świerczewskiego.

Przestrzeń Cytadeli, opisana w kontekście pamięci o drugiej wojnie światowej w czasach przed i po transformacji ustrojowej w Polsce, jest również miejscem, gdzie usytuowano dwa muzea, również odnoszące się do drugiej wojny światowej, których historia wpisuje się także w historię pamięci wizualnej o tej wojnie w Poznaniu. Są to dzisiejsze Muzeum Uzbrojenia – niegdysiejsze Muzeum Wyzwolenia Miasta Poznania, oraz Muzeum Armii Poznań. Te dwa muzea, oraz ich bezpośredni kontekst – znajdujące się w pobliżu monumenty i tablice pamiątkowe powiązane z nimi – będą przedmiotem kolejnego rozdziału niniejszej pracy.

214 Łada Lidia, *Pomnik 2 Armii Wojska Polskiego Odsłonięty*, w: http://www.codziennypoznan.pl/artykul/2015-05-16/pomnik-2-armii-wojska-polskiego-odsloniety [dostęp: 29.07.2018].

Rozdział 3

Muzea Cytadeli: świątynia czy forum?

Park Pomnik Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, obecnie po prostu Park Cytadela z całym swym bagażem znaczeń opisanych w poprzednim rozdziale, to również kontekst dla dwóch muzeów, które zostały założone na jego terenie. Pierwsze z nich to Muzeum Uzbrojenia (według dzisiejszego nazewnictwa), które niegdyś spełniało rolę Muzeum Wyzwolenia. Drugie zaś to powstałe znaczenie później, i także działające do dziś (z przerwą na remont) Muzeum Armii Poznań. Oba muzea wchodzą dziś, podobnie jak przeanalizowane w rozdziale I Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII, w skład Wielkopolskiego Muzeum Niepodległości. Historia ich powstania i funkcjonowania jest różna i doskonale odzwierciedla spory o pamięć o drugiej wojnie światowej, jakie odbywały się za czasów PRL-u w poznańskiej przestrzeni publicznej. W niniejszym rozdziale przeanalizuję historię tych muzeów oraz ich ekspozycji, włączając w te analizy przy okazji omawiania Muzeum Armii Poznań, stojący nieopodal Pomnik Armii Poznań, powstały wraz z otwarciem muzeum, będący niejako jego przedłużeniem, i z nim symbolicznie korespondujący. Pomnik ten jest niezwykle ważny, gdyż moim zdaniem stał się formalną i ideologiczną przeciwwagą dla obelisku z Pomnika Bohaterów, a także, wraz z Muzeum Armii Poznań, dla istniejącego już wcześniej Muzeum Wyzwolenia.

W niniejszym rozdziale, analizując powyższe miejsca, i strategie kuratorskie w nich zastosowane, pokażę, w jaki sposób muzeum spełnia istotną rolę w budowaniu dyskursów pamięci, i w konsekwencji, w budowaniu tożsamości danej społeczności, i szerzej: społeczeństwa. Pokażę, iż rola ta możliwa jest przez nadanie muzeum tradycyjnej funkcji

świątyni, w której celebrowana jest odgórnie ustalona wiedza o przeszłości, oraz/albo poprzez to, iż muzeum ową społeczność buduje i jednoczy, czyli poprzez ponowoczesną funkcję muzeum jako forum, na którym wyrażany jest głos społeczeństwa, i gdzie ono się spotyka. Pokażę iż w Poznaniu muzea Cytadeli stały się miejscem wizualnych sporów ideologicznych pomiędzy władzą – oferującą swoją interpretację drugiej wojny światowej, opisaną w poprzednim rozdziale, w której to w szczególności Poznań, ale także cała Polska, zostały wyzwolone przez Armię Czerwoną – oraz tymi częściami społeczeństwa, które żywiły sentymenty do przedwojennego porządku rzeczy, i chciały upamiętnić swych bohaterów, czego symbolicznym wyrazem było stworzenie dyskursu pamięci wokół Armii Poznań – formacji II Rzeczypospolitej – i jej udziału w kampanii wrześniowej. W tych sporach odzwierciedla się również wspomniany już, podstawowy spór wokół roli muzeum jako takiego, zdiagnozowany w 1971 roku przez Dunkana Camerona[215] – czyli to czy jest/powinno być ono świątynią czy raczej forum – spór, którego oś okazuje się przebiegać w nie do końca oczywisty sposób, i gdzie wspólnym mianownikiem jest potrzeba – odgórna, czy też oddolna – budowania tożsamości poprzez tworzenie jej wizualnych punktów odniesienia i mechanizmy mitologizujące.

***

Od wielu dekad badacze zajmujący się historią muzeów i muzealnictwem dyskutują nad definicją tej instytucji i zarazem jej rolą, która zdaje się nigdy ostatecznie nie rozwiązana. Większość z nich jednak sięga do pierwotnej czynności człowieka, która przyczyniła się do powstania instytucji muzeum w kulturze Zachodu, a mianowicie do kolekcjonowania rzeczy i systematyzowania tych kolekcji. To jednocześnie skłania do refleksji nad naturą

215 Cameron Duncan, *The museum, a Temple or the Forum*, w: "Curator. The Museum Journal", vol. 14, issue 1, 1971.

kolekcjonowania. Clifford, w swym tekście pt *Collecting Ourselves*[216] rozumie kolekcjonowanie jako rytuał poprzez który człowiek może „posiąść" świat, gdzie jednocześnie kolekcjonowanie i wystawianie kolekcji na widok należy rozumieć w kulturze Zachodu jako kluczowy element tworzenia tożsamości. Podobnie argumentuje Mieke Bal w swym tekście *Telling objects. A narrative perspective on collecting*[217], która zwraca uwagę na to, iż kolekcjonowanie to opowiadanie historii, i że to opowiadanie historii jest właśnie najważniejszą i najsilniejszą motywacją do kolekcjonowania. Znaczenie zarazem tworzone jest poprzez nowe relacje w jakie ułożone zostają przedmioty. Pearce natomiast zauważa w swym tekście *The Urge to Collect*, że typowe dla kultury Zachodu zbieranie rzeczy dla poza utylitarnych celów, które różni się od zwykłej akumulacji poprzez kategoryzowanie i zarazem nadawanie tym rzeczom wartości, leży u sedna kolekcjonowania, które to z kolei leży u sedna muzeum.

Powstanie tej instytucji w kulturze Zachodu ma związek z jednej strony z właśnie potrzebą człowieka do kolekcjonowania – potrzebą, która zrodziła wczesnonowożytne gabinety osobliwości (tzw. Kunstkamery) tworzone przez arystokratów i władców, z drugiej zaś z oświeceniowymi zmianami społeczno-kulturowymi, oraz z rozwojem nowoczesnego państwa, w którym rządzący, otwierają dla ludu wrota do owych kolekcji. Jak pisze Sharon McDonald: „wyłonienie się państwa narodowego, sfery publicznej oraz muzeum publicznego w późnym XVIII w., były ze sobą bardzo blisko związane. Rewolucja Francuzka z 1789 roku, uznawana za kluczowy moment u świtu ery państw narodowych w Europie Zachodniej, była rewolucją „ludu", który chciał zastąpienia porządku arystokratycznego nową, horyzontalną i

216 Clifford J., *Collecting Ourselves*, w: Pierce SM (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge 1994.

217 Bal Mieke, *Telling objects. A narrative perspective on collecting*, w: John Elsner, Roger Cardinal, *Cultures of Collecting*, Reaktion Books 1994.

demokratyczną koncepcją wspólnoty równych”[218]. Jednakże pojawienie się państwa narodowego jednocześnie prowadzi do wykształcenia się w wieku XIX, zgodnie z diagnozami Michaela Foucaulta, zwracającego uwagę na nowożytne sprzężenie na linii wiedza-władza, funkcji propagandowych muzeów, jednocześnie związanych z odgórnym tworzeniem tożsamości narodowej owego ludu. W tym samym czasie, muzeum przyjmuje formę owej świątyni, gdzie kontempluje się obrazy i rzeczy zaaranżowane wedle zamysłu twórców danej instytucji. Anna Ziębińska-Witek, w swej książce *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*[219], o muzeum modernistycznym (inne określenie na ten typ muzeum) pisze następująco: „[…] instytucja, która pojawiła się w wieku dziewiętnastym i osiągnęła apogeum na początku dwudziestego w ramach paradygmatu modernistycznego ukonstytuowanego na fundamencie oświeceniowym – ma za zadanie tworzenia i rozpowszechniania autorytatywnej wiedzy”[220]. Przy czym wiedza ta jest produkowana jako „obiektywna”.

W drugiej połowie XX wieku zaś, po drugiej wojnie światowej, do głosu dochodzi potrzeba reformy muzeum, którą postulował między innymi właśnie Cameron w swym słynnym artykule pt. *The Museum, a Temple or the Forum*, gdzie czytamy: „Dla propagandy, w żadnym wypadku, nie ma miejsca w muzeum. Powszechna edukacja, interpretacja nauki i sztuki, i próby wyjaśnienia tej naszej niewielkiej wiedzy o człowieku i społeczeństwie ludzkim – te rzeczy są w każdym wypadku mile widziane, zakładając obiektywność i chęć opowiedzenia wszystkich stron historii”[221]. Zatem tutaj obiektywność to spojrzenie z wielu stron, oddanie głosu dotychczas wykluczonym. Oczywiście jest to idealistyczna wizja, która, jak by powiedział jakikolwiek semiolog nie ma racji bytu, które to zdanie sama podzielam.

218 Macdonald S., *Museums, national, postnational and transcultural identities*, w: “Museum and Society”, 1(1) 2003, s. 1.
219 Ziębińska-Witek Anna, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.
220 Tamże, s. 32.
221 Cameron Duncan, *The museum, a Temple or the Forum*, w: “Curator. The Museum Journal”, vol. 14, nr 1, 1971, s. 21.

Chodzi jednak o to, iż po epoce wielkich muzeów hołdujących narodowym, a nierzadko imperialistycznym wizjom i wielkim narracjom, przyszedł czas na inne potrzeby prowadzące do powstania innej formy tych instytucji: forum, takie jak dyskusja, miejsce dla każdej ze stron, dojście do głosu tzw. przeciw-historii. W amerykańskiej literaturze przedmiotu mowa jest nie tylko o zmianach w dużych państwowych instytucjach, ale także o tzw. Community Museums[222], czy, jak chce Riviére, którego również przywołuje Ziębińska-Witek[223], Ecomuseums. Jak pisze ta badaczka: „Umożliwienie 'dostępu do przeszłości' powinno sprowokować debaty w ramach społeczności lokalnej i mieć wpływ na odrzucenie jednolitej, linearnej i dydaktycznej narracji."[224] Muzeum takie jest również, w odróżnieniu od wielkich instytucji, których korzenie tkwią w XIX wieku, określane jako postmodernistyczne. W jego ramach, poza zejściem do poziomu mikrohistorii i przeciw-historii, mamy także do czynienia z coraz większym zastosowaniem nowych technologi, coraz większą obecnością obrazu w stosunku do rzeczy, i zwrotem ku tworzeniu doświadczeń bardziej niż edukacji.

Chociaż Polska, w czasie gdy po zachodniej stronie Żelaznej Kurtyny trwały te debaty, znajdowała się w obrębie totalitaryzmu, zaobserwować w jej przestrzeni publicznej można podobne spory, choć na znacznie mniejszą skalę, i oczywiście przyznać trzeba, iż dominująca była forma świątyni – muzeum modernistycznego, w którym królowały treści propagandowe. Dotyczyło to zwłaszcza muzeów historycznych. Niemniej jednak, oddolne próby włączenia wypartych przez władzę treści, co doskonale pokazał już przykład Muzeum Fortu VII, były próbą dyskusji i próbą stworzenia dla dyskryminowanych ideologicznie części społeczeństwa forum, które stałoby się przyczynkiem do budowania społeczności idących w poprzek oficjalnej wersji pamięci. Częściowo osiągnięto to w latach 1980-tych w przypadku Fortu VII. To samo dotyczyło Muzeum Armii Poznań, otwartego w Poznaniu na tej samej fali co

222 Gurian, Elaine, *Choosing among the options: An opinion about museum definitions,* w: „Curator: The Museum Journal", 45 (2), 2002.
223 Ziębińska-Witek Anna, *Historia…*, s. 27.
224 Tamże.

Fort VII, 31 sierpnia 1982 roku. Oczywiście nie twierdzę, że takie muzeum było wolne od ideologii, oraz, że promowane przez władze Muzeum Wyzwolenia, funkcjonujące, dla odmiany, już od 1965, czyli czasów gdy tworzono Park-Pomnik, nie tworzyło społeczności, bądź było tradycyjne w formie. Ta niewyraźna granica przebiegała nieco inaczej. Zmieniło się to oczywiście również po 1989 roku.

***

W dniu 9 maja 1965 roku, w 20 rocznicę zakończenia drugiej wojny światowej, a zarazem „wyzwolenia" Polski przez Związek Radziecki, w tworzonym właśnie na Cytadeli parku poświęconym temu tematowi, władze zdecydowały się otworzyć muzeum, które dopełniało by zaprojektowany obraz pamięci o drugiej wojnie światowej w Poznaniu. Zachowane w zbiorach muzeum zdjęcie [Fot. 59] z tej uroczystości przedstawia zgromadzony tłum ukazany z lotu ptaka, licznie przybyły pomimo deszczu (niektórzy mają parasole) i skupiony wokół placu, na którym znajduje się mniejsza grupka ludzi, zapewne oficjeli partyjnych oraz osoby związane z utworzeniem ekspozycji muzealnych. Widzimy też dwa czołgi towarzyszące zgromadzonym, z lufami zwróconymi w tę samą stronę, zapewne na Zachód. Są to działo samobieżne ISU-122 oraz ciężki czołg Józef Stalin II[225].

Czołgi stając się eksponatami przechodzą symbolicznie z czasoprzestrzeni 'teraz' do przestrzeni muzealnej gdzie stają się znakami przeszłości i tym samym pamięci. Tak jak umuzealnienie rzeczy wytrąca je z cyrkulacji ekonomicznej nadając jej nową wartość przynależną eksponatom muzealnym, wartość świadka przeszłości, łącznika teraz z wtedy, umuzealnienie broni niejako zatrzymuje czas w momencie jaki wyznacza jej kontekst muzealny. W tym kontekście Armia Czerwona pokonuje Wermacht i „wyzwala" Poznań

225 Szaładziński Karol, *Muzeum Uzbrojenia*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011 nr 4 Cytadela, s. 321.

zwyciężając na Cytadeli. Taką właśnie „stop-klatką” wrzuconą w ideologiczny kontekst miało być otwierane muzeum.

Uroczyste przekazanie sprzętu wojskowego dla muzeum odbyło się wraz z ceremonią jego otwarcia w dniu 9 maja 1965 roku, a symbolicznie dokonał tego ówczesny dowódca Lotnictwa Operacyjnego Wojska Polskiego gen. bryg. pil. F. Kamiński. Eksponaty te zostały przekazane przez Ministerstwo Obrony Narodowej, a część uzyskano z Muzeum Wojskowego w Poznaniu. Wedy to przekazano między innymi: przedstawione na omówionym zdjęciu czołg ciężki IS-2, działo samobieżne ISU-122, a także unikatowy samochód ciężarowy Studebaker US-6 z wyrzutnią rakietową BM-13, różne typy dział oraz samoloty. W kolejne eksponaty muzeum zaopatrzyło się już dwa lata później gdy przekazano mu: dwie stacje radiolokacyjne P3 A na samochodach ZIS-151 oraz MOST-2 na samochodzie GAZ-63, samochód ciężarowy ZIS-5/12 z reflektorem przeciwlotniczym Z-15-4 B, oraz czołg średni T-34/76, a w roku 1982 bombowiec IŁ-28. Po transformacji ustrojowej, która wpłynęła w istotny sposób na kształt i misję muzeum, odchodząc od zideologizowanej wizji, którą przeanalizuję szczegółowo za chwilę, i niejako powracając do pierwotnej idei stworzenia kolekcji broni używanej w przeszłych konfliktach na tych terenach, kolekcję ciężkiego sprzętu wojskowego rozbudowywano dalej, aż osiągnęła ona swój aktualny kształt pod koniec lat 90-tych XX wieku, jak podaje obecny kierownik muzeum Arkadiusz Maciejewski[226].

Ponieważ muzeum gromadziło głównie właśnie broń jego pierwotna nazwa brzmiała Muzeum Millitarium, i podlegało ono Muzeum Narodowemu w Poznaniu, a w praktyce Wydziałowi Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Poznaniu. Niedługo potem wkomponowano je jeszcze bardziej w komunistyczną szatę ideologiczną zmieniając w 1967 roku jego nazwę na Muzeum Wyzwolenia Miasta Poznania i podporządkowując je Muzeum

226 Maciejewski Arkadiusz, *Kolekcja ciężkiego sprzętu wojskowego Muzeum Uzbrojenia*, WMWN, Poznań 2013, s. 5.

Historii Ruchu Robotniczego. Na jego przestrzeń przeznaczono jeden z nielicznych ocalałych bunkrów fortyfikacji Cytadeli – schron Specjalnego Laboratorium Wojennego [Fot. 60], w którym wprawiono duże półkoliste okna, by oświetlić wnętrze.

Według pierwszego projektu wystawy stałej, cztery pomieszczenia miały zostać przeznaczone dla odwiedzających i jedno na magazyn. Wystawa ta przygotowana została od strony plastycznej przez plastyków: J. Drygasa, A. Borysa i R. Grajewskiego, a od strony merytorycznej przez historyków poznańskich: L. Gomolca, S. Kubiaka, B. Miśkiewicza, M. Olszewskiego oraz kustosza S. Pajączkowskiego. Wciąż większość kolekcji stanowiły militaria, które uzupełniano fotografiami na tablicach oraz mapami wojennymi wiszącymi na ścianach bez żadnych specjalnych opraw czy szkła [Fot. 61]. Przed Muzeum, oraz na stoku ponad nim, stanął wymieniony wyżej sprzęt ciężki. Główną osią ideologiczną wystawy miało być uwypuklenie niemieckiego charakteru fortyfikacji poznańskich, których głównym punktem była Cytadela. Jak pisał w 1974 roku o tej wystawie Andrzej Kaszubkiewicz: „[a]utorom chodziło o przedstawienie roli Cytadeli w dziejach miasta od momentu jej powstania aż po moment zdobycia jej przez oddziały radzieckie i polskie w 1945 roku. Cytadela od początku była bastionem niemieckim na wschodzie i tę samą rolę spełniała podczas odwrotu wojsk hitlerowskich w 1945 roku. Wyeksponowanie tego zagadnienia jest głównym celem ekspozycji Muzeum.”[227]

Po zmianie nazwy Muzeum na Muzeum Wyzwolenia Miasta Poznania główny przekaz został nieco zmodyfikowany, lub raczej wykrystalizowany – i teraz skupiał się na bitwie o Poznań, w której starły się Armia Czerwona i wojska niemieckie. Ta pierwsza wspierana przez Cytadelowców wywodzących się spośród mieszkańców miasta. Choć układ sal i wystaw nie uległ zmianie, zbiory zaczęły znacznie się powiększać przesuwając punkt

227 Andrzej Kaszubkiewicz, *Muzeum wyzwolenia miasta Poznania na Cytadeli,* w: „Muzea walki”, tom VIII, Warszawa 1974, s. 113.

ciężkości z militariów na ikonografię oraz pamiątki zbierane wśród mieszkańców miasta, które miały opowiadać historię walk o Poznań począwszy od czasów zaboru pruskiego, aż po udział Cytadelowców. Kulminacją tych walk była właśnie w zamyśle twórców wystawy bitwa z 1945 roku. Taki przekaz, korespondujący z nazwą parku i zbudowaną w nim narracją, trwał przez cały okres PRL-u, bez względu na modernizację wystawy stałej przeprowadzoną w 1975 roku [Fot. 62].

W pierwszej sali została przedstawiona historia poznańskich fortyfikacji oraz walk niepodległościowych w czasie zaborów, szczególnie w okresie Wiosny Ludów. W ten sposób zarysowana została nierozerwalna linia łącząca owe niepodległościowe zrywy z kulminacyjną bitwą o Poznań, w której Armia Czerwona ostatecznie wyzwoliła Poznaniaków z niemieckiej opresji, sugerując, że Bitwa o Poznań, była kolejnym aktem w tej samej sprawie, że niejako czerwonoarmiści spełnili odwieczne marzenie Poznaniaków. Przekaz ten został zbudowany za pomocą zarówno przedmiotów, militariów jak i map. Kaszubkiewicz wymienia: „oryginalne sześciofuntowe działa forteczne z pierwszej połowy XIX wieku, skrzydło bramy Cytadeli, wydobyte spod ziemi przez pracowników Muzeum w 1972 r. oraz pruską mapę sztabową z kompletnym planem fortyfikacji Poznania z 1892 roku.”[228]

Druga sala zawierała narrację dotyczącą zwycięskiego Powstania Wielkopolskiego, kolejnego wydarzenia wyżej wspomnianej narracji, gdzie znalazły się fotografie, pocztówki, elementy umundurowania, itd. Następna natomiast została poświęcona niemieckiej okupacji w Poznaniu. Podkreślony został tutaj ucisk Poznaniaków ze strony okupanta, co przedstawiono głównie za pomocą odpowiednich dokumentów. Znalazły się tam również ostatnie odezwy komendanta twierdzy Poznań z dnia 22 stycznia wzywające ludność do opuszczenia miasta.

228 Tamże, s. 115.

Ekspozycja w tej sali logicznie prowadziła do kolejnej, gdzie skupiono się już na walkach o miasto zimą 1945 roku, i która była najbardziej rozbudowana, także wizualnie. Jak czytamy w opisie z 1974 roku: „na dużych planszach fotograficznych pokazano oryginalne kadry z filmu nakręconego przez żołnierzy radzieckich w czasie walk o Poznań. Sceny z filmu – pisze autor artykułu – są najbardziej wiernym a zarazem wstrząsającym dokumentem tamtych dni. W gablotach znalazły się pamiątki po żołnierzach radzieckich i polskich ochotnikach, dokumenty, rozkazy dowódców radzieckich". Dalej dowiadujemy się również iż ten dział potraktowano szczególnie i „uzupełniony został wystawą dzieł sztuki (rzeźby, obrazy, grafika i medale) o tematyce związanej z wyzwalaniem m. Poznania". Oraz iż: „duże wrażenie robi także zbiór oryginalnej broni znalezionej na Cytadeli, która jest wyeksponowana na tle dużej planszy przedstawiającej ruiny Cytadeli. W wysokich oszklonych gablotach – w naturalnych niszach znajduje się umundurowanie żołnierzy polskich i radzieckich z okresu 1939-1945. Ostatnim akcentem ekspozycji jest kamienna tablica z nazwiskami poległych w walce o Cytadelę Polaków oraz urny z ziemią, pochodzącą z najważniejszych pól bitewnych II wojny światowej i z miejscowości, z których pochodzili żołnierze radzieccy walczący o Poznań"[229].

Jak widać więc, postawiono na wizualność, a kadry z Radzieckiej Kroniki Filmowej uznano za najwierniejszy i najbardziej wstrząsający dokument. Obraz fotograficzny zatem potraktowano jako przekaz prawdziwy jak i oddziałujący silnie na emocje widza – tym samym stanowiący najlepszy sposób dotarcia do widza z całością przekazu. Oczywiście jak wiemy od Susan Sontag oraz Rolanda Barthesa, fotografia nabiera znaczenia w zależności od kontekstu w jaki jest wbudowana, przy czym już sam wybór kadru jest interpretacją rzeczywistości. Jak pisała Sontag: „Aparat fotograficzny atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Jest to wizja świata zaprzeczająca naturalnym związkom i

229 Tamże, s. 116-117.

ciągłości (...)”[230]. Dlatego też układając fotografie w sekwencje można stworzyć nową narrację, używając obrazu jak języka. Nie zachowała się dokumentacja, ani opis tego jakie kadry z Radzieckiej Kroniki Filmowej zawisły na ścianach Muzeum Wyzwolenia w tamtym czasie, lecz należy przypuszczać iż miały na celu pokazanie bohaterstwa czerwonoarmistów, ich triumfu nad Niemcami oraz zniszczeń jakie po okupacji niemieckiej pozostały w mieście.

Umieszczenie dzieł sztuki w przestrzeni muzealnej, której narracja opowiadała o zwycięskiej bitwie o Poznań, szło w parze z zamysłem umieszczenia rzeźb plenerowych w Parku-Pomniku by znaturalizować jego przekaz ideologiczny. Znalazł się tam na przykład obraz przedstawiający moment po zdobyciu Cytadeli przez Sowietów – wyprowadzanie niemieckich jeńców wojennych z twierdzy [Fot. 63]. Pokonani, których rozpoznajemy po mundurach, idą długim rzędem ze spuszczonymi głowami i wyrazem klęski na twarzy. W oddali stoi czerwonoarmista z karabinem pilnujący grupy. W tle widać ruiny Cytadeli. Całość obrazu utrzymana jest w tonacji szarej, w konwencji realistycznej. Przedstawia on krajobraz zimowy, czyli taki jaki panował w lutym 1945, gdy faktyczna bitwa miała miejsce. Natomiast twarze jeńców są namalowane w dość schematyczny sposób, przywodzący na myśl raczej plakat. Tak wspominano to wydarzenie: „(…) nie kończący się wąż jeńców w szarozielonych mundurach. Na jego czele kroczył wyróżniający się czerwonymi wyłogami i lampasami generał major Mattern. Szedł w otoczeniu wielu wyższych oficerów, patrzących przed siebie nic nie widzącymi oczyma. Za tą grupą wlokły się otępiałe, ledwo powłóczące nogami szeregi żołnierzy różnych formacji i szarż. Było między nimi sporo rannych, z obwiązanymi bandażami głowami, z rękami na temblaku, czasem podpieranych przez współkompanów, to znowu kulejących lub wlokących się ostatkiem sił”[231]. Co więcej, jak pisze Stryjkowski „marsze takie trwały kilka dni, a udział w nich brali wielokrotnie ci sami jeńcy, których

230 Susan Sontag, cyt za: Berger John, *Użycia fotografii*, w: tegoż, *O patrzeniu*, Warszawa 1999, s. 73.
231 T. Pasikowski, cyt za: Stryjkowski Krzysztof, *Poznań ‘45. Ostatni rok wojny i pierwszy rok odbudowy*, Poznań 2013, s. 49.

prowadzono tam i z powrotem przez miasto”[232] - od początku miało więc to wymiar propagandowy. Dodatkowo, wyniesienie tematu zdobycia Cytadeli do rangi sztuki nadaje mu wartość ponadczasowości, oraz wpisuje w dyskurs opiewania zwycięstw na malowidłach od czasów średniowiecza umieszczanych w gmachach publicznych, których celem było wzmacnianie autorytetu władców. Ten sam mechanizm pojawia się w i w tym przypadku.

W gablotach natomiast, za szybą, niczym relikty umieszczono mundury wojsk radzieckich oraz polskich, a na tle fotografii ruin niczym w nowożytnej panoramie – broń używaną przez te wojska. Te eksponaty miały oddziaływać na widza za pośrednictwem swojej autentyczności, faktu bycia „uczestnikiem wydarzeń”. Ten zabieg, obok naoczności obrazu fotograficznego był jednym z najbardziej skutecznych, co potwierdziły badania przeprowadzone wśród odwiedzających. Jak relacjonuje Kaszubkiewicz: „Z odpowiedzi na pytania zawarte w ankietach wypełnianych przez zwiedzających w 1971 r., z doświadczeń kilkuletniej pracy kulturalno-oświatowej z zorganizowanymi grupami, które stanowią 48% odwiedzających Muzeum, oraz z odpowiedzi osób indywidualnych z różnych środowisk można wyciągnąć wniosek, że o popularności muzeum decyduje autentyczność obiektu. Dotyczy to zarówno zespołu zabytków b. Cytadeli, jak i eksponatów muzealnych.”[233]

Jak zauważa Richard Handler, w swym tekście *Authenticity*, idea autentyczności leży u podstaw budowania kultury Zachodu oraz zachodniej tożsamości i jest dla niego funkcją ‘posesywnego indywidualizmu’[234]. Poprzez zgromadzenie i wystawienie na widok broni i mundurów zwycięskich wojsk, oraz umieszczenie ich w muzeum znajdującym się w autentycznym miejscu walk, jest wyrazem takiego właśnie aktu wejścia w posiadanie miejsca i historii. Choć nie jest do końca wykrystalizowane i powiedziane wprost kto nimi włada, to jednak dowiadujemy się, iż to Sowieci dali Polakom wolność, a kontekst parku, przypomina,

232 Stryjkowski, *Poznań ‘45…*, s. 51.
233 Tamże, s. 117.
234 Handler R., *Authenticity*, w: “Anthropology Today”, 2(1), 1986, s. 4.

że to niejako upoważnia ich do faktycznej i symbolicznej władzy na tych terenach. To także podkreślone jest przez fakt zaprezentowania obrazów z radzieckiej, a nie polskiej kroniki filmowej z ostatnich dni walk. To obiektyw radziecki nadaje ramy w których opowiadana jest historia Cytadeli.

Autentyczność, która, jak pisałam w rozdziale, w którym omawiałam Muzeum Fortu VII, jest niejako nierozerwalnie związana z symulakrum tworzącym atrapę rzeczywistości, jest jego zakotwiczeniem, i pełni funkcję oswajania i naturalizowania owych pustych znaków nierzeczywistości. Jak piszą z kolei Crew i Sims, również podejmujący problem autentyczności, autentyczność jest nie tyle „o faktyczności lub realności. Jest o władzy. Rzeczy nie mają władzy. Ludzie tak”[235]. Autentyczność i jej wartość jest zatem kontraktem pomiędzy kuratorami a odwiedzającymi. To ludzie wykorzystują tę jakość do budowania relacji zarówno pomiędzy rzeczami, rzeczami a obrazami (także symulakrami), jak i pomiędzy rzeczami i ludźmi. Wykorzystaniem autentyczności było zarówno wystawienie broni i mundurów z czasów walk, jak również – ten sam zabieg, który później zastosowano w Forcie VII – umieszczenie na wystawie urn z ziemią pochodzącą z miejsc bitew drugiej wojny światowej oraz z miejscowości, z których pochodzili polegli na Cytadeli czerwonoarmiści. Taka „kotwica” nadaje miejscu wymiar mauzoleum, przedłużenia cmentarzy znajdujących się nieopodal. Otwiera przestrzeń na rytuały pamięci, do których zachęcani są odwiedzający – takie jak,na przykład, składanie kwiatów.

Jeszcze jeden element wystawy zasługuje na uwagę – umieszczenie tablicy z nazwiskami poległych Cytadelowców. Jak już pisałam w rozdziale poprzednim, w roku 1965 postawiono na Cmentarzu Bohaterów Polskich pomnik Cytadelowców. W tym samym czasie, przy okazji tworzenia Muzeum, poświęcono im również ową tablicę, utrwalając narrację o

235 Crew S. R., Sims J. E., *Locating Authenticity: Fragments of A Dialogue*, w: Ivan Karp, Steven D. Lavine (red.), *The Poetics and Politics of Museum Display*, The Smithsonian Institution 1991, s. 163.

tym, iż byli oni ochotnikami, chętnie walczącymi u boku Armii Czerwonej, i wzmacniając przekaz o braterstwie broni. Jednocześnie część ekspozycji im poświęcona była ukłonem w stronę odwiedzających, którzy mogli przyjść upamiętnić swoich bliskich, znajomych czy sąsiadów. W tym sensie Muzeum to stało się miejscem budowania społeczności, funkcji przynależnej nowym muzeom.

Jak podsumowuje cytowany już Kaszubkiewicz, w swym tekście z 1974 roku: „Cytadela w Poznaniu, pomnik pamięci narodowej, jest najlepszą szkołą patriotyzmu, świadectwem niemieckiej zaborczości oraz dowodem sojuszu dwóch narodów słowiańskich”[236]. Zatem muzeum, które miało za zadanie reprezentować i skupiać jak w soczewce całą Cytadelę, widziane jako pomnik lub szkoła ewidentnie nawiązuje z kolei do tradycyjnej funkcji tej instytucji, czyli owej świątyni, gdzie przychodzi się kontemplować rzeczy i obrazy, i skąd płynie wiedza i ustalona odgórnie wersja pamięci, które kształtują tożsamość narodową odwiedzających. Wizja ta jest antyniemiecka i proradziecka zarazem (z naciskiem na ten drugi element).

***

Z drugiej jednak strony, Muzeum to miało stać się jednym z najbardziej nowoczesnych placówek w kraju, co zakładał jego plan modernizacyjny, który miał zostać przeprowadzony w 1975 roku. Zamierzenia były daleko zakrojone i niezwykle ambitne. Poza zastosowaniem najnowszych rozwiązań technologicznych w samym bunkrze wystawowym (o czym za chwilę), istniał również plan stworzenia na wolnym powietrzu, na dobrze zachowanym fragmencie fosy nieopodal reduty, którą w 1972 pracownicy muzeum odkopali w czynie społecznym, „ekspozycji typu skansenowskiego z odtworzeniem naturalnej scenerii z pola

236 Kaszubkiewicz, *Muzeum.*…, s. 117.

walki”[237]. I choć ten ostatni pomysł ostatecznie nie został zrealizowany, sam rozmach planów świadczył o dużym polu działania, jakie muzeum otrzymało od władz. Odtworzenie scenerii pola walki nawiązywało do tradycji upamiętniania takich bitew jak na przykład bitwa pod Racławicami znana nam ze słynnej Panoramy Racławickiej.

Choć skansen nie powstał, w samym muzeum zastosowano nowoczesne środki techniczne, wymykające się tradycyjnej formie muzeum bazującym na eksponatach i podpisach, dostarczającej linearnej narracji edukującej odwiedzającego i budującej jego tożsamość. Tutaj wprowadzono środki, które stawiały Muzeum Wyzwolenia razem w szeregu najnowocześniejszych zachodnioeuropejskich muzeów, coraz bardziej otwierających się na doświadczenie widza i jego aktywne uczestnictwo w wystawie. Taki zabieg świadczy o niezwykle ważnej roli, jaką w zamyśle władz odgrywało owo muzeum, i tym samym niezwykle ważnej roli przekazu jaki ono generowało. Lata 1970-te, czasy Edwarda Gierka, to również czas względnego, choć pozornego, dobrobytu, gdy można było sobie pozwolić na większe nakłady na kulturę splecioną z ideologią. Ponadto, jak dowodził m.in. Pierre Buhler[238], czasy Gierka to czasy „iluzji nowoczesności”, co uobecnione zostało doskonale w poznańskim Muzeum.

Nowa ekspozycja stała została otwarta dla zwiedzających w przeddzień „trzydziestej rocznicy wyzwolenia miasta”[239] [Fot. 64]. A autorami jej scenariusza byli A. Kaszubkiewicz, autor cytowanej wyżej publikacji o pierwszej wersji stałej ekspozycji oraz M. Ulichnowski. Natomiast od strony plastycznej autorami byli: E. Budasz i B. Musierowicz. Jak czytamy w opisie wystawy autorstwa Józefa Napieralskiego: „unowocześnieniu ekspozycji służyło wprowadzenie automatycznych elementów lumeofoni zaprojektowanych przez mgr inż. M. Szymańskiego z Zakładu Automatyki Politechniki Poznańskiej”[240]. Główny przekaz zmienił

237 Tamże.
238 Pierre Buhler, *Polska droga do wolności*, Warszawa 1999.
239 Napieralski Józef, *Muzeum wyzwolenia Poznania*, w: „Muzea Walki”, nr 21, Warszawa 1980, s. 115.
240 Tamże.

się nieznacznie – jeszcze bardziej uwypuklono zwycięskie walki w mieście pomiędzy oddziałami radzieckimi i niemieckimi – bo teraz już nie jedna, a dwie sale były poświęcone temu tematowi. Przekształcono na ten cel dawną salę gdzie skupiono się na realiach okupacji niemieckiej w Wielkopolsce, czyli jak znowu widzimy odchodzono od uwypuklania zagadnienia Niemców jako ciemiężycieli na rzecz podkreślenia roli Sowietów w uzyskaniu wolności. Teraz to zwycięska bitwa o Poznań znalazła się w samym centrum.

Na nową wystawę, oprócz dotychczasowych, tradycyjnych, eksponatów – broni, innych przedmiotów, map, dokumentów i fotografii, składały się filmy video pokazywane na dwóch telewizorach – jeden pokazywał sceny z walk o Poznań (zapewne zaczerpnięte z Radzieckiej Kroniki Filmowej, jak wcześniej), a drugi sekwencje fotografii ilustrujących rolę Cytadeli od czasu zakończenia drugiej wojny światowej, jako miejsca pamięci narodowej, znacznie obciążone przekazem zideologizowanym poruszającym się wokół tematyki „braterstwa broni", itd. Na wystawie znalazł się również cykl diapozytywów trwający 23 minuty, do którego został nagrany komentarz w aż pięciu wersjach językowych (po polsku, rosyjsku, niemiecku, francusku oraz angielsku). Zabieg ten świadczy o roli, jaką miało spełniać w zamyśle twórców owo muzeum – być przekazem nie tylko dla Poznaniaków, ale szerzej – reprezentować wizję historii i tożsamości narodowej, która miała być eksportowana na Zachód, oraz czytelna dla wschodnich sąsiadów mogących z kolei podbudować swoją tożsamość jako moralnych włodarzy ziem Wielkopolskich oraz ich niekwestionowanych bohaterów.

Pokaz diapozytywów przedstawiających obrazy z wojny został oprócz komentarza opatrzony odpowiednio dobraną muzyką, efektami dźwiękowymi oraz uzupełniony wypowiedziami uczestników walk, co angażowało widzów w bardzo nowoczesny, jak na tamte czasy sposób, który jednocześnie odwoływał się do zmysłu wzroku i słuchu, a także do

emocji, niemalże jak film. Kolejnym, niezwykle silnie działającym na zmysły widzów elementem było wprowadzenie do muzeum świetlnych planów Poznania przedstawiających ruchome sytuacje, które widz mógł śledzić samodzielnie włączając instalację. Jedna z planszy przedstawiała kolejne etapy zdobywania Cytadeli przez Armię Czerwoną, „sygnalizująca walkę i pozycje stron przy pomocy lampek technicznych czerwonych i niebieskich”[241]. Druga zaś: „szturm na Cytadelę w dniach 18 II 1945 – 23 II 1945, pokazany przy pomocy rzutników, skupiających wiązki świetlne na makiecie Cytadeli”[242].

Zastosowanie aż tak rozbudowanych technologicznie struktur wystawienniczych miało za zadanie wyzwolić emocje zwiedzających, co zresztą zostało zauważone w opisie wystawy z roku 1980[243]. Kolejnym celem było przyciągnięcie jeszcze większych rzeszy odwiedzających, by przekaz mógł się nieść dalej i kiełkować głębiej szczególnie wśród coraz to nowych pokoleń młodzieży – która, ja czytamy w przywołanym opisie była jedną z ważniejszych grup odwiedzających. Jak bowiem pisał Napieralski: „Około 60% zwiedzających to młodzież ze szkół podstawowych i średnich, dla której w Muzeum prowadzone są lekcje i odbywają się projekcje filmowe, rocznie jest tych lekcji około 80, a towarzyszy im oprowadzanie po terenie Cytadeli, i co ważne, przewodnikami są uczestnicy walk w 1945 roku. Pomagamy też szkołom w organizowaniu izb pamięci narodowej”[244]. Z artykułu tego dowiadujemy się również iż zmodernizowanie muzeum faktycznie przyczyniło się do znacznego wzrostu liczby gości.

Wzrost liczby zwiedzających jest zawsze celem muzeum, szczególnie w kontekście zachodnim, gdzie muzea często same muszą dużą część swojego budżetu zarobić na sprzedaży biletów. Tu jednak w kraju o niekapitalistycznej gospodarce i upaństwowieniu instytucji kultury takich jak muzea, które były dotowane z budżetu państwa, cel ten miał inną,

241 Tamże, s. 117.
242 Tamże.
243 Tamże.
244 Tamże, s. 117.

nie-ekonomiczną motywację. Stworzenie debordowskiego spektaklu dla obywateli, w zamierzeniu spektaklu skoncentrowanego – jak twierdził Debord charakterystycznego dla reżimów totalitarnych – w którym komunikacja odbywa się jedynie na jednokierunkowej linii władza – obywatele, a jednocześnie ukrycie tego faktu za zasłoną obowiązku pamięci, prawdy, edukacji, a w czasach Gierka także pozornego „otwarcia się" na zachodnie elementy kulturowe, leżało u podstaw organizacji przestrzeni publicznej w komunistycznej Polsce. Muzea były istotnym elementem tego mechanizmu. Tworzenie społeczeństwa podporządkowanego wizji władzy stało za ich poczynaniami, i motywowało do inwestowania państwowych pieniędzy w nowoczesne muzea, takie jak poznańskie Muzeum Wyzwolenia.

Zastosowanie interaktywności, miało na celu głębsze zaangażowanie widza, szczególnie młodego pokolenia, które dorastając w latach 70-tych i 80-tych nie pamiętało już wojny z własnego doświadczenia. Angażowanie zmysłów i emocji widza, oraz danie mu swobody poruszania się po nielinearnej, a wielowymiarowej wystawie miało sprawić, iż przekaz zostanie przez niego przyjęty z entuzjazmem. Nowością na skalę europejską nie mówiąc już o bloku wschodnim, było wprowadzenie do muzeum historycznego, które było jednocześnie muzeum wojennym, elementu rozrywki. Zabieg ten, który zaczęto stosować w tamtych czasach głównie na Zachodzie, miał za zadanie po pierwsze skomercjalizować dane muzeum i jego tematykę, o czym już wspomniałam, i co na Wschodzie było zastąpione intencją budowania zintegrowanego społeczeństwa spektaklu, któremu „sprzedaje się" idee postępu, oraz daje pozory wolności wyboru i demokracji wiedzy. Dzieje się tak bowiem poprzez zaangażowanie w „zabawę" widz sam może decydować kiedy i który przycisk wcisnąć – kiedy spektakl zdobywania Cytadeli się rozpocznie, kiedy będą do niego mówić świadkowie wydarzeń, i w jakim języku, które obrazy zostaną wyświetlone dla niego jako pierwsze. Są to typowe cechy interaktywności – zjawiska opisanego przez między innymi

Andreę Witcomb, w jej tekście *Interactivity: Thinking Beyond.* Jednak, jak zauważa powyższa autorka, może to być jedynie pozorna interaktywność, która polega wyłącznie na posiadaniu interaktywnych struktur wystawienniczych, w kontraście do faktycznej interaktywności, za którą stoi kompletnie nowa funkcja społeczna muzeum. „Dla tych, którzy twierdzą, że muzea powinny aspirować do stania się przestrzenią dialogu zapośredniczonego różnicami w doświadczeniu, znacznie ważniejsze jest wypracowanie jasnej idei inherentnych możliwości pojęcia interaktywności. Jego zastosowanie może, ale nie musi angażować elementy interaktywne, ale na pewno będzie angażować myślenie o widowni jako pierwszej, chęć rozpoznania różnych wartości i różnych zapotrzebowań na wiedzę, i chęć wypracowania relacji partnerskiej pomiędzy muzeum jako instytucją i odwiedzającymi, którzy jej używają”[245]. Zatem interaktywność która może, ale nie musi być osadzona w nowych technologiach, jest ściśle związana z ideą muzeum jako forum, które przedkłada odwiedzających i ich potrzeby przed inne elementy swojej misji. W Muzeum Wyzwolenia, pomimo użycia na szeroką skalę technologii interaktywnych, nie obserwujemy zwrócenia się w stronę widza, do którego potrzeb dopasowana byłaby wystawa i który traktowany byłby jako partner. Przeciwnie, o społecznych potrzebach obywateli decyduje władza, a jedynie wzięcie pod uwagę predyspozycji nowego pokolenia, które nie pamięta wojny inaczej niż w sposób zapośredniczony, może być uznane za element nowego podejścia, o którym mówi Witcomb. Co prawda stworzono części poświęconą Cytadelowcom, przestrzeń pamięci lokalnej, jednak nie inaczej niż w globalnym kontekście braterstwa broni. Zatem wykorzystując formę muzeum-forum, tworu zachodnioeuropejskiego, Muzeum Wyzwolenia tkwi w tradycji muzeum-świątyni, gdzie wiedza podawana jest do bezkrytycznego przyjęcia w sposób edukujący społeczeństwo oraz budujący jego tożsamość odgórnie.

245 Andrea Witcomb, *Interactivity: Thinking Beyond*, w: Macdonald Sharon (red.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, 2007, s. 360.

***

Jak wspomniałam na początku rozdziału, jedną z najistotniejszych cech nowożytnego muzeum, które pojawiło się w erze państw narodowych było właśnie kreowanie tożsamości narodowej obywateli zaproszonych do muzeum. Pomimo tego, iż nie możemy mówić *stricte* o państwie narodowym w przypadku komunistycznej Polski, możemy zauważyć ten sam mechanizm tożsamościowo-twórczy także w przypadku muzeów historycznych tego kraju. Wystawa muzealna stała się po prostu kolejną platformą, na której przestawiana była skonstruowana przez partię narracja o przeszłości, a która korespondowała z tą spotykaną w szkolnych podręcznikach, najbardziej promowanych publikacjach naukowych, czy filmach dokumentalnych, a także fabularnych.

Komunizm, który dawno odszedł od idealistycznych założeń marksizmu-leninizmu o dążeniu do społeczeństwa ponadnarodowego i bezklasowego, następującego po dopełnieniu się toku dziejów, walki klas, i zwycięstwa klasy pracującej, w praktyce, aby sprostać rzeczywistości, uwzględniał ideę państwa narodowego, co było widać w Polsce szczególnie w czasach Gomółki. Działo się to przy jednoczesnym podkreśleniu prymatu klasy pracującej (wszakże nawet nasze muzeum należało do Muzeum Historii Ruchu Robotniczego), oraz – szczególnie w Wielkopolsce – Związku Radzieckiego jako źródła nowego systemu i hegemona tej części świata. Jak dowiódł w swej książce o nacjonalistycznej legitymizacji władzy komunistycznej, Marcin Zaremba, „to właśnie nacjonalizm posłużył jako jedna z ważniejszych formuł legitymizacji komunistycznego systemu władzy. W konsekwencji na nowo zostały zdefiniowane m.in. takie pojęcia jak patriotyzm, naród, państwo”[246]. I jak pisze

246 Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej*, Warszawa 2001, s. 7.

on dalej: „narodowy kostium (…) miał przekonać społeczeństwo o narodowym charakterze rządów, a tym samym przełamać barierę obcości między władzą a społeczeństwem”[247].

Jak argumentuje Robert Traba w swym artykule pt *Symbole pamięci drugiej wojny światowej w świadomości zbiorowej Polaków*[248], w czasach Polski Ludowej istniało 5 głównych wątków tematycznych dotyczących drugiej wojny światowej powielanych w przekazach historycznych tamtych czasów. Były to tematy takie jak: walki Ludowego Wojska Polskiego, polsko-radzieckie braterstwo broni, upamiętnienie wojny obronnej 1939 roku (z zaznaczeniem, że ten temat pojawia się później), upamiętnienie ruchu oporu w formie pomników Armii Ludowej i Gwardii Ludowej. Uwypuklenie tych elementów miało zbudować zbiorową pamięć. A pamięć ma w komunistycznym kraju utrwalać hierarchię w społeczeństwie i pomiędzy narodami, tym samym zarysowując ramy nowej narodowo-komunistycznej tożsamości. Wizja tożsamości tworzonej przez Muzeum Wyzwolenia musiała zatem wpisać się w całą tę mapę. Podjęła szczególnie wymieniony przez Trabę temat braterstwa broni, gdyż, jak staram się dowieść, specyfika lokalna tego wymagała. Poznaniak zatem był Polakiem od wieków nękanym przez zachodniego sąsiada, pokonanego w końcu przez sąsiada wschodniego, swego starszego brata, propagatora nowego lepszego świata, w którym Poznaniak/Polak miał szczęście uczestniczyć. Jest on też trochę bohaterem, gdyż jako Cytadelowiec – człowiek z ludu – ochoczo stanął u boku Wodza ze Wschodu.

Jak jednak muzeum ową tożsamość w praktyce tworzyło? W swym słynnym artykule *History and the National Sensorium: Making Sense of Polish Mythology,* Geneviève Zubrzycki proponuje kategorię narodowego sensorium jako mechanizmu za pomocą którego narodowa mitologia jest kreowana i reprodukowana w społeczeństwie. Nośnikiem tej mitologi, która oczywiście jest przyczynkiem do budowana tożsamości, może być praktycznie

247 Tamże.

248 Robert Traba, *Symbole pamięci drugiej wojny światowej w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu*, w: „Przegląd Zachodni” 2000, nr 1.

wszystko. A pamięć i wizualność są jej istotnymi składnikami. Jak pisze autorka: „W przeciwieństwie do wielu ideologii, narodowa mitologia jest wszystkim z wyjątkiem rzeczy niewidzialnych. Jest równocześnie tworzona, utrwalana i rozpowszechniana w wielu miejscach i poprzez różnorakie media sensoryczne. Można ją znaleźć w książkach historycznych i mapach; w pomnikach; w środowisku i krajobrazie; w poezji, podaniach ludowych i teatrze; we wzorcach mowy i popularnych powiedzeniach; w obrazach i sztuce popularnej; w muzyce i tańcu; w ornatach i biżuterii; w rodzinnych fotografiach, pamiętnikach i nagrobkach. Jest ona ponadto odgrywana w przedstawieniach i uobecniona w rytuałach żałobnych, praktykach upamiętniających, procesjach religijnych, paradach i protestach; jak również jak zawarta w towarach, promowana w reklamach, pakowana i sprzedawana w postaci wycieczek turystycznych i konsumowana w szczególnych daniach i napojach”[249]. Przyjmując tezę Zubrzycki, nasze muzeum jest formą takiego sensorium – a zastosowane technologie temu sprzyjają. Oczywiście dominujący jest w naszym przypadku zmysł wzroku, a zaraz za nim zmysł słuchu. Dochodzi do tego doświadczenie przebywania w autentycznym bunkrze pruskim, w miejscu gdzie stoczyła się prezentowana bitwa.

W muzeum tym jednak oprócz obrazów i dźwięków zapośredniczonych poprzez nowe technologie, znajdowały się także wciąż liczne eksponaty rzeczowe. Materialność rzeczy na wystawie także dokłada się do całości obrazu. Zaznaczmy jednak iż znaczenie tych rzeczy jest głównie generowane za pośrednictwem kontekstu. Jak pisze Edwina Taborsky w artykule pt. *The Discursive Object*[250], „Znaczenie jest społecznie zdeterminowane i przypisane. Nie zbieramy znaczenia bezpośrednio z przedmiotu, lecz tworzymy je używając uprzedniej wiedzy na temat naszego społeczeństwa”. W tym samym czasie autentyczność rzeczy jest zakotwiczeniem owego kontekstu w materialności, co uruchamia barthesiański mechanizm

249 Zubrzycki Geneviève, *History and the National Sensorium: Making Sense of Polish Mythology*, w: „Qualitative Sociology” (2011) 34, s. 21., tłum. A.T.

250 Taborsky Edwina, *The Discursive Object*, w: Susan Pearce (red.), *Objects of Knowledge*, The Althone Press 1990, s. 52, tłum A.T.

mitologizowania. Rzecz, która istnieje jako znak staje się „społeczną prawdą” i wpisuje się w narodową mitologię. W przypadku, który właśnie omówiłam jest to mitologia odpowiednia dla krajów komunistycznych, nadbudowana na elementy mitologii narodowej.

***

Jak przekonaliśmy się jednak już w przypadku Fortu VII, istniała w Poznaniu silna potrzeba upamiętniania tych wydarzeń i osób, które nie przedostawały się do wersji oficjalnej promowanej przez władze, albo były wręcz wymazywane. Potrzeba ta była wyrażana przede wszystkim przez grupy społeczeństwa wywodzące się z przedwojennych kręgów prawicowych bądź centrowych, żywiły one przywiązanie do przedwojennych struktur społecznych i wartości, i także chciały mieć swoją wizualną reprezentację pamięci dotyczącej wydarzeń drugiej wojny światowej. Ludzie Ci nie zadawalali się tymi obrazami pamięci, które znalazły się w przestrzeni miasta z inspiracji władz, takimi jak pomniki na Cytadeli czy Muzeum Wyzwolenia. Poza zabiegami by utworzyć muzeum na miejscu dawnego obozu koncentracyjnego w Forcie VII, środowiska te, skupione zwłaszcza wokół kombatantów – a jak pisałam w poprzednich rozdziałach ZBOWiD był konglomeratem ludzi wszelkich opcji, także ze środowisk AK-owskich, starały się również o upamiętnienie poznańskiego wojska biorącego udział w kampanii wrześniowej – t.j. Armii Poznań. Jak czytamy w artykule Czesława Knolla na temat starań kombatanckich w tej sprawie, napisanego już po osiągnięciu sukcesu, „Problem wzniesienia pomnika ku czci Armii „Poznań” zaprzątał uwagę kombatanckich kręgów, historyków i części społeczeństwa już od pierwszych lat po wojnie. Mimo, że zamierzenia te znajdowały zawsze poparcie organów administracji państwowej, to jednak z reguły podnoszono ważniejsze potrzeby miasta, pilniejsze konieczności w dziedzinie pomnikarstwa i inną hierarchię historycznych problemów do upamiętnienia. Upływający czas

i bezskuteczność zabiegów w tym kierunku powodowały w kombatanckich środowiskach raz to przypływ poczucia zawodu, a innym razem wzrost energii i aktywności”[251]. Kombatanci starali się zarówno o utworzenie muzeum poświęconego Armii Poznań, jak i pomnika ku czci tej formacji.

Starania jak widzimy toczyły się już od końca wojny, nie znajdując poza pozorną akceptacją władz, żadnych konkretnych rozwiązań. Co prawda otrzymano aprobatę Zarządu Głównego ZBOWiD, jak i, z czasem, potrzebne zgody – w tym pozytywną odpowiedź z Ministerstwa Kultury i Sztuki na memoriał wystosowany w lutym 1972 roku przez poznański Zarząd Okręgu ZBOWiD oraz pozytywną opinię KC PZPR na wniosek skierowany do partii w 1974 roku – jednak budowa pomnika, ani muzeum, nie ruszyły. Jak pisze Knoll, „Mimo tych uzgodnień, uzyskanych zezwoleń i udzielonych zapewnień poparcia sprawa budowy nie ruszyła z miejsca. Za słowami i pismami nie szły konkretne decyzje lokalizacyjne i finansowe”[252]. Dopiero wykorzystanie okazji, jaką była wizyta w Poznaniu ministra ds. Kombatantów, gen. Mieczysława Grudnia, w czerwcu 1976 roku, i przedstawienie mu sytuacji, przyczyniło się do konkretnych postępów w sprawie i przełożyło się na zainteresowanie władz lokalnych tematem budowy. Rozpisano konkurs na projekt pomnika i wybrano potencjalne lokalizacje. Wciąż jednak pojawiały się administracyjne przeszkody, i kombatanci musieli dalej zabiegać o kontynuację prac. 4 stycznia 1981 roku, pięcioosobowa delegacja ZBOWiDu spotkała się z I sekretarzem KW PZPR, co zaowocowało podjęciem decyzji o utworzeniu Społecznego Komitetu Budowy Pomnika. Komitet ten miał również zająć się tworzeniem Muzeum Armii Poznań. Temat budowy pomnika był żywo obecny wśród Poznaniaków i nie tylko – jak czytamy w artykule Karola Mikołajskiego: „Idea budowy pomnika poruszyła mieszkańców Poznania i Wielkopolski oraz zyskała sobie rozgłos

251 Czesław Knoll, *Kombatanckie starania i działalność Społecznego Komitetu Budowy Pomnika*, w: Olszewski Marian (red.), *Pomnik Armii „Poznań” w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, Państwowe Wydawn. Naukowe, 1983, s .47.

252 Tamże, s. 48.

w całym kraju, a także za granicami Polski”[253]. Zaowocowało to wieloma indywidualnymi wpłatami pieniężnymi na rzecz jego budowy, co przyspieszyło prace.

Całość prac dobiegła końca w sierpniu 1982 roku. Knoll pisze: „Koniec sierpnia 1982 roku zamyka wieloletnie zabiegi o wzniesienie pomnika Armii „Poznań” w Poznaniu. Zbiorowym wysiłkiem pomnik został zbudowany”[254]. Autorami dzieła byli zwycięzcy konkursu Anna Rodzińska-Iwańska i Józef Iwański oraz Julian Boss-Gosławski. Pomnik został uroczycie odsłonięty w dniu 1 września 1982 roku, w rocznicę wybuchu wojny. Natomiast dzień wcześniej, 31 sierpnia miało miejsce uroczyste otwarcie Muzeum Armii Poznań [Fot. 65]. Jak wiemy, trochę wcześniej, w 1980 roku otworzono również Poznaniu, także po wieloletnich staraniach i radzeniu sobie z niechęcią władz (znacznie silniejszą niż w przypadku Armii Poznań), Muzeum Fortu VII. Widać więc wyraźnie że początek lat 80-tych to czasy gdy dochodzą do głosu wersje pamięci pierwotnie zepchnięte przez oficjalną pamięć na marginesy, czasy gdy wyłania się *foucaultowska* przeciw-historia, i gdy zyskuje ona formę wizualną w przestrzeni publicznej.

Czasy te to okres coraz większego sprzeciwu społeczeństwa wobec władz, fali strajków i protestów trwających już od końca lat 1970-tych (szczególnie po 1976 roku, gdy zaczęły się protesty przeciwko wprowadzeniu podwyżek cen, i które to protesty rozlały się na cały kraj i pociągnęły za sobą również inne postulaty), czasy znacznej aktywizacji środowisk opozycyjnych w całym kraju (powstanie Ruchu Obrony Praw Człowieka i Obywatela w 1977 roku, rozpoczęcie w 1976 działalności KORu, powstanie w 1980 roku „Solidarności”), oraz czas znacznie większej obecności środowisk prawicowych i kościelnych w przestrzeni publicznej, co było możliwe dzięki wyborowi Polaka – Karola Wojtyły – na papieża w 1978 roku i jego pielgrzymce do Polski w 1979 roku. Ten społeczno-polityczny ferment znacznie

253 Mikołajewski Karol, *Społeczne wpłaty na budowę pomnika*, w: Olszewski Marian (red.), *Pomnik Armii „Poznań” w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, Państwowe Wydawn. Naukowe, 1983, s. 57.

254 Knoll, *Kombatanckie…*, s. 54.

osłabił władzę komunistyczną, która z jednej strony chciała rozwiązać problem poprzez wprowadzenie w grudniu 1981 roku stanu wojennego w Polsce, a z drugiej zaczęła iść na coraz większe kompromisy w sferze kultury, gdzie pomimo ciągle trwającej propagandy, zaczęło znajdować się miejsce na inne głosy, a starania lobbujących na rzecz utworzenia konkretnych instytucji i pomników zaczęły być coraz śmielsze i coraz częściej władza do pewnego stopnia ustępowała. Na tej fali, w kwestii publicznej pamięci o drugiej wojnie światowej w Poznaniu, utworzono Muzeum Fortu VII (1980), Muzeum Armii Poznań (1982) i postawiono Pomnik Armii Poznań (1982).

Armia „Poznań" nie była priorytetem władz i komunistycznej wersji pamięci gdyż jako, że wywodziła się z II Rzeczpospolitej – czyli odrzuconego przedwojennego ustroju, nie miała żadnych konotacji komunistycznych, socjalistycznych czy sowieckich. Armia ta, dowodzona przez gen. Tadeusza Kutrzebę, przeznaczona do obrony Wielkopolski, wsławiła się zaciętymi walkami z niemieckimi najeźdźcami w największej i najbardziej krwawej bitwie Kampanii Wrześniowej – bitwie nad rzeką Bzurą – w dniach 9-16 września 1939 roku. Chociaż bitwa ta, jak pisze Jerzy Topolski „nie mogła zmienić losów wojny prowadzonej bez pomocy z zewnątrz", jednak „zatrzymując Niemców, przekreśliła ich plan „wojny błyskawicznej" (*Blitzkrieg)*, czyli uzyskania głównie z pomocą sił pancernych, w bardzo krótkim czasie zwycięstwa"[255]. Podczas bitwy, która generalnie rozpoczęła się od ataku polskiego (Armia „Poznań" i Armia „Pomorze" dowodzone przez gen. Tadeusza Kutrzebę) na wojska niemieckie (lewe skrzydło 8 armii niemieckiej) nacierające na Warszawę, „[j]edna z dywizji niemieckich (30) została rozbita, a dwie poważnie osłabione. W dniach 11-13 września na zagrożony odcinek przybył Hitler. Podjęto decyzję przerzucenia XI i XVI Korpusów Pancernych z 10 do 8 Armii. Działające nad Bzurą oddziały polskie zostały odrzucone i poniosły poważne straty. Na placu boju zginęło wielu żołnierzy i oficerów, w tym

255 Topolski Jerzy *Wielkopolska poprzez wieki*, Poznań 1999, s. 297.

3 generałów. Część oddziałów zdołała się przebić do Warszawy”[256]. Bitwa ta w efekcie opóźniła kapitulację Warszawy, która zyskała czas na lepsze przygotowanie obrony, oraz odegrała „ważną rolę polityczną i moralną w dalszej fazie zmagań z najeźdźcą”[257].

Armia „Poznań” zapisała się w historii Polski, nie tylko Wielkopolski czy Poznania, w istotny sposób, a brak jej upamiętnienia aż do roku 1982 w kraju, który lubuje się w publicznych rytuałach pamięci (tradycja ta sięga jeszcze czasów zaborów[258]), zdaje się na pierwszy rzut oka zaskakujący. Jak pisze Marian Olszewski we wstępie do publikacji na temat budowy Pomnika Armii Poznań: „prawdziwą jednakże perłą w panteonie wielkopolskiej dumy z wysiłku włożonego w dzieło obrony kraju w 1939 roku jest bitewny szlak Armii „Poznań”. (…) Ów bynajmniej nie symboliczny, a wręcz znaczący, a nawet poniekąd poważny wkład Wielkopolski w przebieg, jak i ostateczny rezultat wojny 1939 roku sprawiał, że w świadomości Wielkopolan tliła się od lat i ciągle dawała o sobie znać idea, aby ten pamiętny wysiłek wolnościowy społeczeństwa wielkopolskiego z ‘dnie klęski i chwały’ wszedł do powszechnej świadomości historycznej Polaków i stał się materialnym dziedzictwem narodu”[259]. Jednocześnie zauważa on, iż dopiero po 1956 roku temat ten zaczął pojawiać się w piśmiennictwie, a zaznacza to pojawienie się książki samego generała Kutrzeby w 1957 roku. Zatem o dokonaniach Armii „Poznań” można było czytać dopiero po zakończeniu epoki stalinizmu, wiąż jednak nie była ona obecna w sferze wizualnej, która kształtowała i wyrażała społeczeństwa powojenne jako najważniejsza i najbardziej perswazyjna.

256 Czubiński Antoni, *Dzieje najnowsze Polsk*i, tom I – do roku 1945, Poznań 1994, s. 468.
257 Wielkopolskie Muzeum Walk Niepodległościowych, 2010, s. 38.
258 Na ten temat zob: Dabrowski, Patrice M, *Commemorations and the Shaping of Modern Poland,* Bloomington: Indiana University Pres, 2004.
259 Marian Olszewski, *Wstęp,* w: Olszewski Marian (red.), *Pomnik Armii „Poznań” w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, Państwowe Wydawn. Naukowe 1983, s. 11-12.

***

Z okazji otwarcia Muzeum Armii „Poznań”, które zdecydowano się ulokować w jednym z bunkrów na południowym stoku Cytadeli, tzw. „Małej śluzie”, przy ulicy nazwanej wówczas aleją Armii Poznań, została wydana broszura informacyjna. Pierwsze, co rzuca się w oczy czytelnikowi to okładka, którą zdobi wizerunek odwołujący się do przedwojennego godła polskiego, używany przez Armię Poznań, zresztą niemal identyczny z tym używanym później przez Armię Krajową, przedstawiający orła w koronie [Fot. 66]. W kraju komunistycznym, gdzie godło zostało symbolicznie owej korony pozbawione, a po transformacji ustrojowej, równie symbolicznie ją mu przywrócono, zastosowanie takiego symbolu, odwołującego się do II Rzeczypospolitej, jawi się jako znacząca transgresja w sferze wizualnych upamiętnień drugiej wojny światowej, i wyraz ścierania się różnych wersji pamięci i tożsamości.

Sama broszurka zawiera oficjalny opis wystawy, zarys dziejów Armii „Poznań” związanych z drugą wojną światową, w tym opis struktury armii oraz samej bitwy nad Bzurą, osobowy spis sztabu Armii „Poznań” oraz zdjęcia dotyczące tej formacji, które nas najbardziej interesują. Chociaż zarys dziejów Armii skupia się na jej roli w kampanii wrześniowej oraz przygotowaniach do wojny, warstwa wizualna przenosi nas we wcześniejsze czasy, do okresu międzywojennego. Zobaczyć możemy bowiem zdjęcia poszczególnych pułków wchodzących w skład Armii „Poznań” pochodzące z lat 30-tych, jak na przykład przysięgę podchorążych rezerwy 14 Dywizji Piechoty z dnia 29.XI.1939 roku, niedatowane zdjęcie klasowe ze szkoły podoficerskiej 17 pułku ułanów Wielkopolskich, zdjęcie 7 dywizjonu artylerii konnej w Poznaniu z czerwca 1931 roku, święto pierwszego baonu (batalionu) pancernego w Poznaniu z 1929 roku i wiele podobnych obrazów. Następnie ukazane są obrazy pochodzące już z bitwy nad Bzurą, jej pobojowiska, zdjęcie z kapitulacji

Warszawy, oraz obraz zamykający sekwencję, przedstawiający akt erekcyjny pomnika Armii „Poznań”. W publikacji są ponadto zamieszczone zdjęcia portretowe dowódców owej armii.

Wizualnie została zatem przedstawiona narracja, odpowiadająca obrazowi z okładki, wywodząca omawianą formację z II Rzeczypospolitej, jak faktycznie było, co również stanowiło pewnego rodzaju wizualną transgresję, gdyż obrazy z tego okresu nie były pożądane w przestrzeni publicznej Polski powojennej. Co więcej narracja na pierwszy rzut oka nie jest triumfalna – widzimy obrazy zabitych żołnierzy na pobojowisku oraz obraz z kapitulacji Warszawy, czemu mimo zaciętych walk nie zdołano zapobiec. Jednakże owa wizualna narracja przedstawia innego rodzaju triumf, nie jest to trium wojskowy, ale triumf pamięci, triumf przeciw-historii, historii początkowo przegranych właśnie – bowiem ostatnim obrazem jest, jak już wspomniałam, fotografia aktu erekcyjnego pomnika Armii „Poznań”, która zamyka narrację.

Triumfalne są również obrazy przedwojenne, przedstawiające rozmaite pułki wielkopolskie podczas defilad, świąt, ćwiczeń gdy prezentują się najlepiej jak potrafią, nierzadko w odświętnych mundurach. Widzimy więc czasy świetności zamknięte przegraną bitwą, z której widzimy zdjęcia ofiar, czyli wkraczamy w nurt martyrologiczny. Taka narracja zdaje się nieść na marginesie odniesienie do czasów współczesnych publikacji, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę ostatni obraz.

Jeśli chodzi o samą wystawę w udostępnionym bunkrze, to została ona zatytułowana Armia „Poznań” 1939, czyli jak widzimy nacisk został położony na samą kampanię wrześniową, nie na przedwojenny rodowód Armii. W takiej formie istniała ona do dnia 20 czerwca 1989 roku, czyli zamknięto ją tuż po pierwszych wolnych wyborach parlamentarnych po upadku komunizmu. 6 września 1989 roku została ona zastąpiona nową wystawą pt. „Dzieje Armii ‘Poznań’”. Jak widzimy już sama nazwa wskazywała otwarcie się

na przedwojenną historię tej formacji. Ponadto do wystawy z 1982 roku, dołączyła, otwarta w kolejnym skrzydle bunkra kilka lat później, 1 kwietnia 1985 roku wystawa pt. „Wielkopolska walcząca 1939-1945", również skupiająca się na drugiej wojnie światowej, choć wykraczająca poza samą tematykę Armii „Poznań", o czym za chwilę.

Z pierwszej wystawy, otwartej w 1982 roku, zachowały się cztery zdjęcia ją dokumentujące [Fot. 67 i 68], oraz opis zawarty w broszurce wydanej z okazji jej otwarcia. Scenariusz wystawy został przygotowany przez Karola Olejnika z Zakładu Historii Wojskowej UAM, natomiast projekt plastyczny był autorstwa Witolda Gyurkowicha. Kierownictwo merytoryczne sprawowali: Karol Olejnik, Witold Gyurkowich, Jerzy Korczak, Czesław Knoll, przy współpracy z poznańskimi artystami-plastykami. Wystawa została podzielona na trzy części, z czego pierwsza, wbrew tytułowi dotyczyła rodowodu Armii Poznań. Można się jednak domyślać, że ze względu na cenzurę kontekst historyczny, a szczególnie ukazanie go w korzystnym świetle zostały znacznie ograniczone. Druga część wystawy – i jej główna oś to udział Armii Poznań w wojnie obronnej 1939 roku, w tym w bitwie nad Bzurą. Część trzecia przedstawiała temat „tułaczego losu żołnierzy Armii 'Poznań' i ich udziału w różnych formach walki z Niemcami"[260]. Jak pozwalają nam zauważyć zachowane zdjęcia wystawy, w dużej mierze była ona wizualna, zbudowana z wielu fotografii, a także przedmiotów materialnych, takich jak pamiątki po żołnierzach, broń, odznaki, lornetka. Do tego dochodziły mapy, które zapewne przedstawiały szlak bojowy armii oraz przebieg bitwy nad Bzurą. Jak czytamy w broszurce: „na wystawie prezentowane są materiały o następującym charakterze: fotokopie rozkazów, fotografie dowództwa, sztandarów, budynków koszarowych różnych jednostek, defilad, świąt pułkowych, ćwiczeń wojskowych, epizodów bitewnych, cmentarzy, elementy uzbrojenia i umundurowania pojedynczego żołnierza, ułana, oficera, broń i destrukty broni, mapy dotyczące planu wojny

260 Wystawa „Armia 'Poznań' 1939", broszurka, s. 4.

obronnej, koncentrycznych działań armii polskich ku centrum państwa, bitwy nad Bzurą, walk w obronie Warszawy, mapy oryginalne, szkice sytuacyjne, notatki z okresu walk, graficzne zestawienie sił itp."[261] Czyli, jak widać, pomimo ograniczającego tytułu wystawy, przedwojenne dzieje Armii Poznań zostały ujęte w sposób wizualny, być może w dużej mierze przedstawiając te same fotografie, które znalazły się w broszurce.

Jak natomiast widzimy na zdjęciach z samej wystawy, eksponaty, w tym fotografie, zostały umieszczone w gablotach oraz na ścianach sali wystawowej. Muzeum zatem przedstawiało się dość tradycyjnie, szczególnie w porównaniu ze znajdującym się nieopodal Muzeum Wyzwolenia. Eksponaty w gablotach, to z jednej strony nadanie rzeczy czy obrazowi szczególnej wartości, z drugiej jednak odnosi się do formy muzeum jako świątyni, gdzie eksponaty są wyraźnie oddzielone od zwiedzających, umieszczone za szybą by komunikować jednokierunkową wiedzę. Pomimo jednak tej tradycyjnej formy, Muzeum Armii Poznań było w dużo większym stopniu nowoczesnym muzeum typu *community museum*, czyli spełniającym rolę forum, niż interaktywne Muzeum Wyzwolenia. Jak czytamy już w broszurze, jego pierwszoplanowym zadaniem było budowanie społeczności, odpowiadanie na potrzeby społeczne (wcześniej ignorowane przez władze) i czerpiące wiedzę od ludzi. Czyli komunikacja odbywać się miała dwukierunkowo. Czytamy bowiem: „Nasze Muzeum liczy na społeczną akceptację powstania Muzeum „Armii Poznań", na stały dopływ nowych eksponatów, które będą gwarantowały niesłabnące zainteresowanie zwiedzających. Nadmieniamy o tym, aby podkreślić ten swoisty proces *społecznego uczestnictwa* [podkreślenie -A.T.] w rozbudowie wystawy, dlatego gdy mówimy, że ma ona charakter 'stały' nie znaczy, że będzie niezmienna jej forma. Wierzymy, że zainteresowanie społeczne życiem Muzeum „Armii Poznań" sprawi również obiektywne wyeksponowanie przez

261 Broszurka, s. 4.

wystawę znaczącego udziału Armii „Poznań” w wojnie obronnej 1939 roku”[262]. Jak widać więc to społeczność, czy nawet szerzej – społeczeństwo – jest na pierwszym miejscu dla nowo-otwartego muzeum. Społeczeństwo to jednak nie musi być przyciągane na wystawę nowoczesną technologią – wystarczą czarno-białe zdjęcia i przedmioty związane z armią by stworzyć pretekst do spotkania się i budowania własnej niekoniecznie socjalistycznej tożsamości, która tutaj za pośrednictwem symboli – takich jak na przykład orzeł z koroną – odnosi się do wartości przedwojennych. Forma forum pozwala na dyskusje, przekształcanie wystawy, dokładanie swoich indywidualnych elementów, negocjowanie owej tożsamości, jako że nie jest to wersja narzucona odgórnie i już sam fakt istnienia muzeum, czyli wizualnego znaku pamięci jest powodem do zadowolenia dla owej społeczności.

***

Co więcej, w tym samym czasie powstał również wspomniany pomnik Armii „Poznań”, postawiony nieopodal, choć już poza obrębem Cytadeli, nieodłącznie związany z Muzeum i jego ideą [Fot. 69]. Odsłonięty we wrześniu 1982 roku, w czasie stanu wojennego dla społeczeństwa, które stało po jednej stronie barykady – był on symbolem, który stawał poza zestawem mitów komunizmu, i jak w przypadku Muzeum odwoływał się do szeroko pojętych tradycji patriotycznych okresu międzywojennego skąd wywodziła się upamiętniona Armia oraz dawał im miejsce w przestrzeni publicznej źródłowo wolne od narracji komunistycznej. Z drugiej strony, władze godząc się na pomnik starały się go dla narracji komunistycznej zawłaszczyć i stworzyć pretekst do próby publicznego łagodzenia sytuacji jaka panowała w kraju. I rzeczywiście odsłonięcie pomnika stało się okazją do starcia się tych dwóch obozów, z których każdy chciał stać się jedynym właścicielem nowo budującego się dyskursu pamięci. Społeczeństwo uznało uroczystość tą za dobrą okazję do zamanifestowania swej siły poprzez

262 Broszurka, s. 4.

liczne przybycie. Widać to na zdjęciu dokumentującym uroczystość, zawartym w pamiątkowej publikacji [Fot. 70], oraz w słowach Jana Sierszchuły, który do owej publikacji przygotował relację z uroczystości. Czytamy bowiem: „w związku z odsłonięciem Pomnika Armii „Poznań" na przyległym doń terenie miała miejsce wielotysięczna manifestacja społeczeństwa. Przybyli mieszkańcy Poznania, delegaci miast z Wielkopolski i różnych miejsc w kraju, byli żołnierze, którzy pod dowództwem generała Tadeusz Kutrzeby dzielnie przeciwstawili się najeźdźcy w bitwie nad Bzurą"[263]. Z drugiej strony, oczywiście sama uroczystość miała oprawę partyjną i swe przemówienie wygłosił Henryk Jabłonowski, przewodniczący Rady Państwa. Już na początku swej mowy próbował wytrącić broń z ręki propagatorom pomnika i stwierdził iż wina za klęskę wrześniową praktycznie spoczywa na władzach przedwojennej Polski, które bagatelizowały ostrzeżenia od dłuższego czasu wysuwane przez obóz lewicowy. Mówił on: „spodziewali się jej [katastrofy – przyp. A.T.] ci wszyscy spośród bacznych obserwatorów sytuacji międzynarodowej, których nie zaślepiał antysowietyzm czy antykomunizm. Niestety nie należeli do nich ówcześni sternicy polskiego państwa (…). Przed niebezpieczeństwem ostrzegały wielokrotnie i coraz donośniej lewicowe ugrupowania opozycyjne – Komunistyczna Partia Polski, Polska Partia Socjalistyczna, Stronnictwo Ludowe, jak i centrowe, np. 'Front Morges'"[264]. Oczywiście również mówca przypomniał mieszkańcom Poznania rolę Związku Radzieckiego, który ich „wyzwolił". Jabłoński zwrócił się do zgromadzonych bezpośrednio: „Któż lepiej niż wy, mieszkańcy Wielkopolski, może zrozumieć, jak ogromne znaczenie miało wsparcie Związku Radzieckiego dla odzyskania ziem zachodnich i północnych?"[265] Słowa te potwierdzają moją

263 Jan Sierszchuła, *Z poznańskich obchodów 42 i 43 rocznicy września 1939 roku*, w: Olszewski Marian (red.), *Pomnik Armii „Poznań" w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, Państwowe Wydawn. Naukowe, 1983, s.75.

264 Henryk Jabłoński, *Pamiętamy o pokoleniu, które umiało wznieść się ponad konflikty społeczne i zjednoczyć w obronie swojego państwa*, w:Olszewski Marian (red.), *Pomnik Armii „Poznań" w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, Państwowe Wydawn. Naukowe, 1983, s.15-16.

265 Tamże, s. 19.

tezę o szczególnym podkreślaniu roli Sowietów w wyzwoleniu Polski a w tym Poznania w poznańskiej sferze publicznej i narracjach, szczególnie wizualnych – Park Pomnik Braterstwa Broni, Muzeum Wyzwolenia, obelisk z pomnika bohaterów radzieckich – odnoszących się do pamięci o drugiej wojnie światowej.

Kolejnym istotnym elementem przemówienia Jabłońskiego było wykorzystanie uroczystości jako pretekstu do komentarza na temat bieżącej sytuacji w kraju, pokazanie iż władza wyciąga rękę do społeczeństwa – czym w istocie było dopuszczenie do powstania omawianego pomnika – i próbuje załagodzić sytuację jednocześnie przyznając sobie racje moralną. Mówił on bowiem: „ta integracja jest nam nie mniej niż we wspomnianych latach niezbędna, aby opanować bolesne rozdarcia, aby zjednoczyć się dla wspólnego dobra, dla uzdrowienia stosunków wewnętrznych, dla wspólnej walki o zapewnienie bezpiecznej egzystencji naszemu państwu”[266]. Ponadto całe wystąpienie opatrzył następujących hasłem: „Pamiętamy o pokoleniu, które umiało wznieść się ponad konflikty społeczne i zjednoczyć w obronie swojego państwa”[267].

Jak pisze Robert Traba na temat sytuacji publicznych upamiętnień wydarzeń drugiej wojny światowej w czasach PRL-u sytuacja wokół pomnika Armii „Poznań” była symptomatyczna nie tylko dla Poznania, ale dla całego kraju: „próby tzw. zapisywania białych plam w historii w okresie PRL-u nie mogły z obiektywnych względów dotyczyć pamięci o losach Polaków na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej. Na przełomie lat 60. i 70. powstała jednak stopniowo coraz szersza możliwość dyskusji o wrześniu 1939. Przywracanie pamięci o tych wydarzeniach znajdowało wyraz również w rzeźbie pomnikowej. Pomnik Armii „Poznań” i pod względem artystycznym, i społecznych należy do najciekawszych obiektów. Dyskusja wokół niego, mimo że podobnie jak wokół Pomnika

266 Tamże, s. 20.
267 Tamże, s. 15.

Powstania Warszawskiego trwała jeszcze długo przed wydarzeniami 1980/1981, nosi już wyraźne piętno Polski posierpniowej”[268].

Jeśli chodzi o sam kształt pomnika, to mamy tu do czynienia z rzeźbą abstrakcyjną, jednak bardzo czytelną. Kompozycja składa się z pięciu słupów symbolizujących bagnety żołnierzy polskich oraz czterech masywnych brył, także strzelistych, wykonanych z metalu, symbolizujących, z kolei pancerne wojska niemieckie. Widzimy zatem nierówne starcie dwóch stron, do którego Polacy stają mimo to – co ukazuje ich bohaterstwo. Pomnik posiada też wnętrze, w którym znajduje się mauzoleum, gdzie umieszczono znicz, Krzyż Virtuti Militari z wbudowaną łuską pocisku artyleryjskiego i urnę ziemią z pola bitwy. Pomnik ten, pomimo iż obrazuje przegraną bitwę jest triumfalny – nie jak obelisk, ale jako starcie się nierównych elementów skośnych, które razem nadają pomnikowi charakter strzelisty, ekspresjonistyczny, o dużym ładunku energii, ale zarazem równowagi – mimo nierówności polskie bagnety nie łamią się. Jak zauważa Małgorzata Praczyk, pomnik ten jest jednocześnie monumentalny jak i otwarty na widza. Pisze ona bowiem: „przechodzień już nie tylko patrzy na pomnik, ale może wejść w jego przestrzeń. Gdy znajdzie się we wnętrzu, staje się realnym elementem całego założenia – lokuje się nie tyle w opozycji do monumentu, co przechodzi na „jego stronę”, biorąc w ten sposób czynny udział w upamiętnieniu”[269]. Bardzo ciekawa jest też jej dalsza interpretacja, w której zauważa ona współistnienie pomnika i jego naturalnego otoczenia. Jak czytamy w „Materii Pomnika”: „Pomnik ten dialoguje z naturalną rzeźbą terenu, ale stara się jej nie zawłaszczyć. Drzewa obejmują i przerastają pomnik otoczony zielenią trawników. Pomnik współgra z naturalnym cyklem pór roku, harmonizując w ten sposób z przyrodą. Przywołanie natury pomaga także oswoić upamiętnione, tragiczne wydarzenie i wzmacnia symboliczną wymowę pomnika. Tak jak w cyklu zmieniających się

268 Traba Robert, Symbole pamięci II wojny światowej w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu, w: “Przegląd Zachodni 2000, nr 1, s. 63.

269 Praczyk Małgorzata, *Materia Pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasburgu w XIX i XX wieku*, Poznań 2015, s. 49-50.

pór roku po zimie następuje wiosna, tak w cyklu dziejów przychodzi czas na śmierć i na odrodzenie. Nieuniknione następstwo istniejące w świecie przyrody istnieje także w świecie historycznej zawieruchy. Nawet jeśli przychodzi nieunikniony czas porażek, po nim – jak wskazuje nam natura – następuje czas podniesienia się i zwycięstwa”[270]. Takie odczytanie szło by w parze z intencjami środowisk opozycyjnych skupionych wokół idei budowy pomnika, które chciały pokazać swoją siłę i obecność, a wzniesienie monumentu było ich swoistym zwycięstwem w bitwie o pamięć.

***

Muzeum Armii Poznań zostało poszerzone nie tylko o pomnik na wzgórzu św. Wojciecha. Przy samym Muzeum, w alei do niego prowadzącej, na przeciwległej ścianie pozostałości fortyfikacji znajduje się szereg tablic pamiątkowych poświęconych rozmaitym formacjom wojskowym wywodzących się z Wielkopolski. Za każdym razem tablica taka była uroczyście odsłaniana co gromadziło kombatantów, ich rodziny i związane z nimi środowisko. Każda z tablic zawiera nazwę jednostki, symbolikę z nią związaną oraz sentencję odwołującą się do pamięci czy wiecznej chwały. Na przykład: „Żołnierzom 57 Pułku Piechoty Wlkp. – 3 Pułku Strzel. Wlkp. poległym w obronie ojczyzny w latach 1919 – 1945 ku wiecznej ich pamięci i chwale tablicę tę ufundowali towarzysze broni. 1.9.1975” [Fot. 71]. Albo: „Na wieczną chwałę i pamięć bohaterskim żołnierzom 1 Bat. Czołgów i Samochodów Pancernych w Poznaniu zamęczonym i zmarłym w walkach za ojczyznę 1939-1945. 1977. Koledzy.” [Fot. 72] Jak widać po datach ich odsłonięcia, często tablice te powstawały jeszcze zanim oficjalnie otwarto muzeum, gdy wciąż trwały dyskusje i spory wokół jego otwarcia. Kombatanci jednak już wtedy zaczęli zagospodarowywać wizualnie miejsce na nie przeznaczone poprzez wieszanie oficjalnych tablic upamiętniających.

270 Tamże, s. 51-52.

Kolejne tablice powstały w czasie PRL-u, nie zawsze są one datowane, zachowały się jednak w archiwum muzeum również fotografie upamiętniające momenty odsłonięcia niektórych tablic. Tej poświęconej 14 Dywizji Piechoty (bez daty) [Fot. 73] oraz Wielkopolskiej Brygady Kawalerii 31.08.1984 roku [Fot. 74]. Ponadto niektóre z tablic znacznie poszerzały ramy czasowe upamiętnianych walk – na przykład cofały je do tradycji międzywojennych do roku 1919, jak pierwsza z zacytowanych tutaj tablic, lub po prostu na okres trwania całej drugiej wojny światowej 1939-1945, a nie tylko kampanii wrześniowej. Płaskorzeźby na niektórych tablicach przedstawiały wizualnie rodzaj danej jednostki – na przykład ta poświęcona lotnikom przedstawia samoloty w szyku bojowym, a ta poświęcona kawalerii – żołnierzy na koniach w natarciu [Fot. 75]. Inne zaś obrazowały symbole danej jednostki, wojskowe krzyże z insygniami jednostki albo przedwojenne godło polskie. Cała ta kombatancka symbolika pamięci umiejscowiona jest poza dyskursem komunistycznym, nie znajdujemy tu formacji tej opcji politycznej, ale te, które najczęściej miały przedwojenny rodowód. Dyskurs ten zaistniał zatem wizualnie w przestrzeni publicznej, paradoksalnie w miejscu, które zaprojektowano by czciło pamięć o radzieckim wyzwoleniu, niejako na jego marginesie, jednocześnie poprzez istnienie dużego zaplecza społecznego – co jest chociażby odzwierciedlone we wpisach gości w księgach pamiątkowych – niejako rozsadzając narzuconą wersję pamięci od środka.

Podobnym poszerzeniem wizualno-materialnym przestrzeni muzeum jest jeden z jego eksponatów, pamiątkowa księga 7 Pułku Strzelców Konnych Wielkopolskich, ręcznie robiona [Fot. 76], zawierająca wklejone czarno-białe zdjęcia wraz z podpisami przedstawiające obrazy z różnych uroczystości związanych z upamiętnieniem tej formacji, odbywających się często na Cytadeli, na przykład przy pomniku poświęconym poległym żołnierzom pułku znajdującym się na cmentarzu na jej stoku, czy przy odsłonięciu tablicy w Małej Śluzie

naprzeciwko Muzeum, oraz przy pomniku Armii „Poznań”, gdzie kombatanci zaznaczyli swoją obecność podczas uroczystości jego odsłonięcia. Księga ta, podobnie jak wspomniane wyżej tablice, jest również punktem odniesienia dla wielu, nie tylko kombatantów, do określenia swej tożsamości i wybranej wersji patriotyzmu, które poprzez zaistnienie w przestrzeni publicznej i zwizualizowanie związanych z nimi rytuałów pamięci, się niejako uprawomocnia.

W tym sensie Muzeum Armii „Poznań” jako tożsamościowo-twórcza przestrzeń wizualna jawi się jako typowe *community museum*, o którym pisze Gurian w swym artykule *Choosing Among the Options: An Opinion about Museum Definitions*[271]. Jest to instytucja w służbie społecznej, pomimo swej tradycyjnej formy wystawienniczej będąca zorientowana na odwiedzających i działająca bardziej jak centrum kulturowe. Zbierając wspólnie obrazy i rzeczy owa społeczność niejako odradza swą tożsamość po okresie utajenia w czasach większej dominacji sfery publicznej przez władze. Czyni to poprzez nawiązania do czasów przedwojennych i zarysowanie linii ciągłej pomiędzy Polską międzywojenną a czasami współczesnymi twórcom Muzeum i jego przedłużeń.

***

W 1985 roku w Muzeum Armii Poznań otwarto kolejną wystawę, której zresztą nie zamknięto od razu w 1989, a dopiero z powodu spraw remontowo-technicznych w 2002, co świadczy o jej adekwatności wobec już nowej rzeczywistości post-transformacyjnej. Wystawa zatem sięgając w przeszłość, upamiętniając, zarazem patrzyła już w przyszłość. Nosiła tytuł „Wielkopolska walcząca 1939-1945” i dotyczyła ona działalności organizacji konspiracyjnych na ziemiach Wielkopolski podczas okupacji niemieckiej, czyli w czasie już po kampanii wrześniowej, rozszerzając już na tym poziomie zakres czasowy, którym

271 Gurian, *Choosing...*

zajmowało się Muzeum. W ten również sposób podkreślało ono swój lokalny charakter i odwoływało się do uczuć lokalnego patriotyzmu Wielkopolan. Ponadto, jak można zobaczyć na zdjęciach dokumentujących wystawę, była ona dość inkluzywna i, na tyle na ile mogła, demokratyczna, jako że obok komunistów służących w formacjach konspiracyjnych, którzy oczywiście musieli zostać wyeksponowani w szczególny sposób, możemy również odnaleźć przedstawicieli Armii Krajowej, Związku Walki Zbrojnej czy Szarych Szeregów oraz Batalionów Chłopskich, jak również – co szczególnie zaskakujące działaczy Armii Narodowej, która była kryptonimem dla NOB (Narodowej Organizacji Bojowej), formacji wywodzącej się z obozu narodowego, z Endecji [Fot. 77 i 78]. Nawet w Forcie VII dopiero w 1993 postawiono pomnik pamięci zamordowanych tam działaczy NOB, tu natomiast udało się włączyć pamięć o tej frakcji do narracji wojennej już w 1985 roku. W tym kontekście nie dziwi już przedstawienie działalności konspiracyjnej Armii Krajowej, która była niechętnie pamiętana w czasach komunizmu, i której zasługi zazwyczaj pomniejszano. W Muzeum Armii Poznań znaleziono jednak dla niej dość reprezentatywne miejsce.

Wystawa składała się głównie z fotografii wywieszonych na ścianach na tle utrzymanym w kolorystyce biało-czerwonej. Są to zdjęcia portretowe poszczególnych działaczy organizacji konspiracyjnych. Na wystawie znalazły się również mapy oraz przedmioty, głównie broń i dokumenty, jednak nacisk został zdecydowanie położony na fotografie, wraz z krótkimi opisami. Przedstawienie portretów osób, często już nieżyjących, które zasłużyły się w działalności konspiracyjnej w czasie wojny jest swego rodzaju manifestacją, gdyż ci, którzy musieli się ukrywać, teraz pokazują twarz. Zabieg ten ma za zadanie podkreślenie swego rodzaju zwycięstwa tych ludzi, choćby moralnego. Wystawa traktuje działaczy wszystkich organizacji w sposób demokratyczny, pomimo oczywistego

centralnego ulokowania działaczy lewicowych oraz tematu zrzutów radzieckich (choć jest też tablica na temat zrzutów alianckich dla AK).

Konspiracja na terenie Wielkopolski była szczególnie trudna. Dowiadujemy się o tym już od Jana Karskiego z jego wydanej w 1944 roku książki *Story of a Secret State*[272]. Wielkopolska bowiem nie należała oficjalnie do ziem okupowanych, jak Generalne Gubernatorstwo, ale do ziem wcielonych do Rzeszy. Dlatego też, przy ilości i rodzaju represji i regulacji wprowadzonych w mieście, jedyną możliwością prowadzenia działalności konspiracyjnej było albo zarejestrowanie się jako „Volksdeutsche", jak zrobiła to osoba, z którą spotkał się Karski podczas swojego pobytu w Poznaniu, co umożliwiało pozostanie w mieście, uniknięcie wywózki do Generalnego Gubernatorstwa, bądź uwięzienia na przykład w Forcie VII, albo ukrywanie się gdzieś na wsi i działanie z stamtąd. Jak piszą autorzy *Encyklopedii konspiracji wielkopolskiej*, „konspiracja wielkopolska (…) powstała i działała w niezwykle trudnych warunkach. Na ziemiach wcielonych do Rzeszy istniała szczególna konfrontacja niemiecko-polska. Charakteryzowało ją ze strony okupanta dążenie do likwidacji biologicznej Polaków i ich kultury"[273]. A jak dowiadujemy się z broszury wydanej z okazji otwarcia omawianej wystawy: „Mimo terroru czy ze względu na terror okupanta wielu ludzi podejmowało różne formy i metody sprzeciwu wobec polityki III Rzeszy. Ruch ten miał charakter zorganizowany i niezorganizowany, opór był bierny i czynny. Obejmował szeptaną, antyhitlerowską propagandę, akcje tajnego nauczania, sabotaż gospodarczy, kolportaż prasy podziemnej, udział w pracy organizacji konspiracyjnych, dywersję zbrojną i działania o charakterze partyzanckim"[274]. Jak piszą dalej autorzy, i co odzwierciedlone jest w wystawie za pośrednictwem zdjęć reprezentujących poszczególne wybijające się jednostki, „konspiracja wielkopolska ma różny rodowód"[275].

272 Jak Karski, *Story of a Secret State*, Boston 1944, s. 77-82.
273 Marian Woźniak (red.), *Encyklopedia konspiracji wielkopolskiej 1939-1945*, Poznań 1998, s. 18.
274 Antoni Czubiński, Zenon Szymankiewicz, *Wielkopolska walcząca 1939-1945*, Poznań 1984, s. 4.
275 Tamże.

Widzimy zatem, iż nie ma tutaj tendencji do zbytniego manipulowania historią, a przez to pamięcią, i wymazywania tych organizacji, które nie były lewicowe, a wywodziły się sprzed wojny. Czytamy nawet takie informacje: „PPS i KPP w okresie tym nie zdołały utworzyć swoich organizacji konspiracyjnych. Komuniści i socjaliści działali w rozproszeniu organizacyjnym. W tej sytuacji trzon podziemia polskiego w Wielkopolsce do 1941 roku tworzyły SN, SL, SP i 'Ojczyzna'. Z inicjatywy 'Ojczyzny' w lipcu 1940 powołano do życia porozumienie stronnictw politycznych, które wysunęło kandydaturę b. wojewody poznańskiego *Adolfa hr. Bnińskiego* [podkreślenie – A. T.] na stanowisko Delegata Rządu na ziemiach polskich wcielonych do Rzeszy"[276]. Jak widzimy więc znalazł się w broszurze, a także na wystawie (jego fotografia wystawiona jest wśród innych) [Fot. 79], wymazany z powszechnej pamięci przez komunistów, co obserwowaliśmy w Forcie VII, skrajnie prawicowy słynny działacz endecki Adolf Bniński, którego nawet tytuł hrabiowski został uwzględniony. Jak wiemy z badań nad Fortem VII, gdzie ów aktywista zginął, tablica mu poświęcona został odsłonięta na terenie Muzeum Martyrologii Wielkopolan dopiero po transformacji politycznej w Polsce, w roku 1991. Tu natomiast informacje na jego temat oraz zdjęcie znajdujemy już w 1985. Najprawdopodobniej informacje te zostały niejako „przemycone" i umieszczone w kontekście informacji o innych działaczach. Co więcej jednak czytamy w podsumowaniu: „[r]uch oporu w Wielkopolsce objął znaczną ilość ludzi o różnym przekroju społecznym i różnych przekonaniach politycznych. Spełnił on wielką rolę ideowo-polityczną"[277]. Widzimy, że pomimo głównego nacisku w oficjalnym scenariuszu wystawy na „lewicową konspirację", „zrzuty radzieckie" czy „udział podziemnych organizacji wojskowych przy boku Armii Radzieckiej"[278], jej ogólny wydźwięk, oraz przedstawiony obraz, były bardzo demokratyczne i inkluzywne.

276 Tamże, s. 8.
277 Tamże, s. 25.
278 Tamże, s. 32-33.

***

Roku 1989 uważa się za moment upadku komunizmu, choć jego źródła sięgały wcześniejszych lat, oraz za moment rozpoczęcia długiego procesu zmian ustrojowych, politycznych i gospodarczych w Polsce. Jak pisze Rafał Reszek: „realia końca lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku i erozja systemu komunistycznego oraz sytuacja w kraju sprawiły, że władze stanęły w obliczu bankructwa obowiązującego układu, który próbowały ratować, jednakże bezskutecznie. Przeciw władzy wystąpiła znaczna część społeczeństwa. (…) Rozstrzygnięcia Okrągłego Stołu doprowadziły do wyborów kontraktowych”[279]. Jak zauważa cytowany autor, mieszkańcy Wielkopolski z nadzieją, choć również lękiem i niepewnością patrzeli w przyszłość w obliczu tych zmian. Tożsamość Polaka czy Wielkopolanina tamtego czasu nie była dość wyraźnie określona. Jak pokazałam, w tych elementach gdzie sięgano do historii i potrzebna była pamięć zbiorowa, Poznaniak dotychczas albo odnosił się do przedwojennego rodowodu, albo próbował budować mozaikowy obraz pluralizmu społecznego. Oczywistym także było, iż istnieją elementy wciąż wyparte przez narrację głównego nurtu, lub znajdują się one gdzieś na jego marginesach. Zatem zadaniem twórców wystaw historycznych stało się ich uwypuklanie. Tożsamość post-tansformacyjna zaś tworzona była na wielu płaszczyznach i często w bolesny sposób zetknięcia się z rzeczywistością, także gospodarczą, nową i nieznaną. Jednak warstwa wizualna i symboliczna była jedną z tych, które jako pierwsze uległy zmianom, niejako wyprzedzając rzeczywistość, a zatem będąc *baudrillardowskim* symulakrum.

279 Rafał Reczek, *Społeczeństwo i władze Wielkopolski i Lubuskiego wobec obrad Okrągłego Stołu i wyborów z czerwca 1989 roku*, w: Krzysztof Brzechczyn (red.), Interpretacje upadku komunizmu w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej, Poznań 2011, s. 152.

Zmiana tożsamości była ciężką pracą, opisaną chociażby w świetnej książce Elizabeth Dunn pt. *Privatizing Poland. Baby Food, Big Business, and the Remaking of Labor*[280], gdzie autorka zauważa iż faktyczny napęd przekształceń znajdował się w miejscach pracy i związanej z nimi dynamiki władzy, i że to one kształtowały nowe podmioty. Argumentuje ona, że proces transformacji gospodarczej wymagał przede wszystkim stworzenia na nowo pracowników (*„remaking of workers")*. W takiej sytuacji, obrazy i pamięciowe punkty odniesienia dla nowej tożsamości poprzedzały owego nowego obywatela demokratycznego i kapitalistycznego kraju. Odwoływały się one do patriotyzmu nienasiąkniętego retoryką komunistyczną, do tych wątków, formacji i postaci, które owa retoryka odsunęła. Jednocześnie zaznaczając pluralizm, trudno było stworzyć jednolitą tożsamość, co łatwiejsze było w czasach komunistycznych, gdy wystarczyło stanąć w opozycji do wersji odgórnie narzuconej. Ponadto, post-transformacyjne narracje, porzucając kwestie klas społecznych, otwarły się także na opcje skrajne z drugiej strony, co opisał między innymi David Ost w książce *The Defeat of Solidarity*[281]. Pokazał on tam jak ruch Solidarnościowy – ruch w istocie klasy pracującej, który przyczynił się do pokonania komunizmu w Europie Wschodniej – przekształcił się w prawicową partię i podupadł jako związek zawodowy. Jak widzimy zatem, to nie klasa lecz odniesienia narodowe, silniejsze niż dotychczas – od centrowych po skrajnie prawicowe – stały się motywem przewodnim tworzenia się nowych tożsamości pierwszych lat po transformacji.

Na tle tej skomplikowanej sytuacji działy także muzea historyczne, w tym Muzeum Armii Poznań, które także wprowadziło zmiany i już we wrześniu 1989 roku otwarło nową wystawę stałą, która zastąpiła dotychczasową. Wystawę zatytułowano „Dzieje Armii 'Poznań'" i otwarta była ona do momentu tymczasowego zamknięcia muzeum z powodów

280 Elizabeth C. Dunn, *Privatizing Poland. Baby Food, Big Bussiness, and the Remaking of Labor,* Cornell University Press 2004.

281 David Ost, *The Defeat of Solidarity. Anger and Politics in Postcommunist Europe*, Cornell University Press 2005.

technicznych, do roku 2002. Scenariusz historyczny był autorstwa Bogusława Polaka i Piotra Bauera a projekt plastyczny autorstwa Stefana Kramera. Wystawa składała się z następujących części: „powstańczy rodowód", „w obronie granicy zachodniej 1921-1939" oraz „wrzesień 1939"[282]. Jak pisano w broszurze: „wystawa nawiązując do rodowodu jednostek Armii „Poznań", sięgającego dni powstania wielkopolskiego, prowadzi nas przez cały okres międzywojenny aż po tragiczny finał – kampanię wrześniową i krwawe walki nad Bzurą. Zobaczyć tu można elementy uzbrojenia i wyposażenia żołnierzy, fotografie, dokumenty, miniatury modelarskie, mapy"[283]. Przesunięto więc wyraźnie punkt ciężkości z 1939 roku wstecz do czasów tworzenia rzeczywistości po odzyskaniu niepodległości, czyli powstania wielkopolskiego jako źródła Armii „Poznań". Tym samym nawiązano do momentu transformacyjnego dla Polski jakim było odzyskanie niepodległości, w czym udział mieli powstańcy, niejako analogicznego do nowej sytuacji 1989 roku. Zatem to nie koniec (wrzesień 1939) a początek (powstanie wielkopolskie) narracji był głównym punktem odniesienia. Co więcej, zmiany dostrzegalne były w szczegółach, w drobnych elementach, które tworzyły atmosferę wystawy, takie jak katolickie krzyże [Fot. 80] czy odniesienia do sukcesów II Rzeczypospolitej – widać na przykład plakat z czasów wojny polsko-bolszewickiej z hasłem „bij bolszewika!" – będący w tym kontekście oczywistym wyrazem niechęci do Rosji Radzieckiej [Fot. 81], albo portret Józefa Piłsudskiego, który nie był celebrowaną postacią narracji komunistycznej [też Fot. 81].

Wystawa ta była otwarta dla zwiedzających do 15 maja 2002 roku, gdy muzeum zamknięto z powodów technicznych. Gdy je otwarto ponownie, po przerwie, w dniu 1 września 2009, stworzono jedną nową stałą wystawę, w miejsce „Dziejów Armii 'Poznań'" i „Wielkopolski walczącej", zatytułowaną „Wierni przysiędze. Armia „Poznań" w kampanii

282 Muzeum Armii Poznań, broszurka informacyjna, Poznań 2002.
283 Tamże.

wrześniowej 1939 r". Wystawa jest wciąż czynna. Pominięto już kwestie rodowodowe i powstańcze, które potrzebne były do pokazania odrębności od struktur komunistycznych, a skupiono się już tylko na kampanii wrześniowej, szczególnie bitwie nad Bzurą, czyli tym wydarzeniu historycznym, które przyczyniło się do zaistnienia sławy tej formacji i jej szczególnej obecności w dyskursach o drugiej wojnie światowej. Jak napisał twórca wystawy (głównym autorem scenariusza i kuratorem wystawy jest Jarosław Bączyk), „poświęcamy ją pamięci tych wszystkich, którzy podobnie jak gen. Kutrzeba 'starali się wykonać niewykonalny w 1939 r. obowiązek – obronę Polski' "[284]. Wystawa nie kładzie nacisku na kwestie polityczne, ale raczej wymiar ludzki – ukazując zdjęcia szeregowych żołnierzy w czasie walk, oraz militarno-materialny – przedstawiając eksponaty w postaci broni i sprzętu wojskowego, włącznie z tymi pochodzącymi z pobojowiska nad Bzurą. Te ostatnie przedmioty – „odłamki pocisków, szczątki pasów, bagnetów, manierek itp. (…) – jak pisze autor – budzą refleksje i wzruszenia", oczywiście poprzez swoją autentyczność i bycie „naocznym świadkiem" bitwy. Wystawa zatem stawia na wizualność i materialność, gdyż przedmioty materialne wystawione są na tle powiększonych do dużych rozmiarów czarno-białych fotografii wojennych, także sprawiających wrażenie naoczności [Fot. 82].

Co więcej, po roku 1989 Muzeum Armii „Poznań" znacznie rozwinęło swoją działalność, nie ograniczając się do wystaw stałych, lecz przygotowując liczne wystawy czasowe, w tym plenerowe poza swoją siedzibą. Do dnia dzisiejszego odbyło się 11 takich wystaw. Dotyczyły one albo szczególnych kolekcji, albo formacji wojskowych. Odwiedzający mogli więc zobaczyć takie wystawy jak: „Co nam obca przemoc wzięła – szablą odbierzemy…. Wystawa szabel z kolekcji Zbigniewa Juszkiewicza" (9.11.1993 – 28.02.1994), „Hełmy stalowe okresu międzywojennego ze zbirów Krzysztofa Kłoskowskiego" (22.04.1994 – 15.09.1994), „Znaleziska pobojowiskowe znad Bzury ze

284 Jarosław Bączyk, *Wierni Przysiędze. Armia „Poznań w kampanii wrześniowej 1939 roku*, ulotka z wystawy.

zbiorów Juliusza Molskiego” (5.10.1994 – 15.04.1994), „Leć nasz orle w górnym pędzie, sławie, Polsce, światu służ! Wystawa z okazji 700-lecia polskiego godła narodowego” (26.06.1995 – 6.02.1996), „Poznańscy saperzy 1919-1939” (14.08.1996 – 12.021998), „Żołnierze polscy w niewoli niemieckiej i radzieckiej w latach II wojny światowej” (wystawa przygotowana przez Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu, 1.09.2004 – 3.10.2004), „Bitwa nad Bzurą” (9.09.2005 – 22.07.2009) oraz „7 Batalion Telegraficzny 1926-1939” (24.11.2006 – 22.07.2009). Ponadto współpracując z pobliskim Muzeum Uzbrojenia (dawne Muzeum Wyzwolenia) Muzeum Armii „Poznań” zorganizowało w ostatnich latach w jego pobliżu wystawy plenerowe takie jak: „Lotnicy Armii „Poznań” (1.09.2014 – 31.12.2014) oraz „Śpij kolego w ciemnym grobie… O cmentarzach żołnierskich na poznańskiej Cytadeli” (9.10.2015 – 16.02.2016). W roku 2013 Muzeum zorganizowało także w Odwachu wystawę czasową pt „Murnau 1945. Zapomniane fotografie kolekcji Oliviera i Alaina Rempferów” (8.05.2013 – 4.11.2013), przedstawiającą obrazy z niemieckiego obozu jenieckiego z czasów drugiej wojny światowej, gdzie przebywali wyłącznie oficerowie polscy, w tym dowódca Armii „Poznań”, gen. Kutrzeba.

***

Podobne zmiany nastąpiły w sąsiednim muzeum Cytadeli, Muzeum Wyzwolenia, które musiało przejść jeszcze bardziej gruntowną przemianę, poczynając od jego nazwy. W 1991 roku zmieniono ją na Muzeum Poznańskiej Cytadeli, a później (w 1998 roku) na obecną – Muzeum Uzbrojenia, co paradoksalnie zbliżyło je w kwestii funkcji i zakresu tematycznego kolekcji do najwcześniejszej jego formy – Muzeum Millitarium. I faktycznie, Muzeum dziś zajmuje się głównie zbieraniem i eksponowaniem militariów (broni, mundurów, map, sprzętu, także ciężkiego) związanych z walkami na polskich ziemiach, oraz współorganizowaniem corocznego widowiska rekonstrukcyjnego, o którym pisałam w poprzednim rozdziale,

będącego odegraniem przez grupy rekonstrukcyjne ostatniej fazy bitwy o Poznań z 1945 roku, z użyciem sprzętu wojskowego, a które odbywa się w okolicach rocznicy zdobycia Cytadeli przez wojska radzieckie. Nie jest jednak celem już teraz wynoszenie na piedestał „wyzwolicieli", lecz na tyle na ile to możliwe wizualne przybliżenie współczesnym widzom sceny walk, odwołując się do ich wszystkich zmysłów oraz – znowu – do wrażenia naoczności.

Samo Muzeum jeśli chodzi o narrację wystawy stałej, stworzyło dużo miejsca dla tematu Cytadelowców, tę część wystawy tytułując „Miedzy Wermachtem a Armią Czerwoną – poznaniacy w bitwie o swoje miasto w 1945 roku". Jak czytamy we współczesnym informatorze muzealnym (z 2010 roku): „Wystawa poświęcona jest poznaniakom 'zmobilizowanym' w szeregi Armii Czerwonej do walki między Niemcami i Rosjanami o Fort Winiary (Cytadelę Poznańską) w 1945 roku. Fotografie, biogramy i pamiątki przywołują pamięć o ludziach, którzy oczekiwali na ulicach swojego miasta żołnierza polskiego, tymczasem musieli walczyć przeciwko okupantowi w szeregach o b c e j [podkreślenie autorów broszury] armii 'wyzwalającej' ich miasto. Historia „Cytadelowców" opowiedziana jest wśród broni i mundurów walczących ze sobą armii"[285]. Z jednej strony więc mamy tu do czynienia z demitologizacją narracji o wyzwoleniu i braterstwie broni, z drugiej zaś obserwujemy tendencję charakterystyczną dla muzeów historycznych (szczególnie dotyczących drugiej wojny światowej) w ostatnich latach, polegającą na odchodzeniu od wymiaru politycznego jako głównego punktu ciężkości, w kierunku uniwersalizacji narracji i próby ukazania realów pojedynczego człowieka uwikłanego w historię. Tendencja ta opisana została dokładnie przez Bartosza Korzeniewskiego, w jego artykule *Przemiany obrazu drugiej wojny światowej w polskich muzeach po roku 1989,* który autor konkluduje następująco: „Obraz drugiej wojny światowej we współczesnych polskich muzeach uległ w

285 Wielkopolskie Muzeum Walk Niepodległościowych, Informator, Poznań 2010, s. 76.

ostatnich dwóch i pół dekadach znacznym zmianom i to zarówno jeśli chodzi o tematykę ekspozycji i wystaw jak i sposób prezentacji. Te aspekty wojny, które przez lata nie mogły być tematyzowane z powodów politycznych, po przełomie 1989 roku stały się głównymi tematami wystaw w polskich muzeach. Wojnę przestano ukazywać jedynie przez pryzmat historii politycznej, a za to wyeksponowano jej aspekty należące do historii społecznej, a więc związane z życiem codziennym podczas wojny. Militarne aspekty zeszły na drugi plan, a zamiast nich wyeksponowano jej cywilny wymiar, a więc los ludności cywilnej (...)”[286]. I faktycznie, chociaż Muzeum Uzbrojenia zajmuje się militariami, to i tutaj w postaci wystawy o Cytadelowcach zawitały opisane przez Korzeniewskiego tendencje.

Jeśli zaś chodzi o kierunki rozwoju kolekcji, to jak zauważa Karol Szaładziński, „rozszerzenie formuły muzeum w 1991 i 1998 pozwoliło na zorganizowanie ekspozycji poświęconej mundurom i wyposażeniu żołnierzy polskich w latach 1914-1945. Do najciekawszych eksponatów w tej kolekcji należą mundury armii gen. Józefa Hallera zwanej Błękitną (…) Są też ubiory powstańców wielkopolskich, mundury polskie z okresu dwudziestolecia międzywojennego, ubiór kapelana i ołtarz polowy z tego okresu, mundury żołnierzy I i II Korpusu gen. Władysława Andersa oraz spadochroniarzy gen. Stanisława Sosabowskiego walczących u boku armii brytyjskiej w czasie II wojny światowej, marynarzy i lotników walczących na Zachodzie i żołnierzy I Dywisji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki sformowanej w Sielcach nad Oką”[287]. Eksponaty te reprezentują tematy wcześniej wyparte z narracji głównego nurtu.

Ponadto, Muzeum nieustannie od 1965 roku rozwija, i tutaj można zauważyć pewną ciągłość, i dba o swą kolekcję sprzętu ciężkiego znajdującego się na wystawie plenerowej przed i nad bunkrami muzealnymi. Jednym z najbardziej popularnych eksponatów jest czołg

286 Bartosz Korzeniewski, *Przemiany obrazu drugiej wojny światowej w polskich muzeach po roku 1989*, w: Jerzy Kałążny, Amelia Korzeniewska, Bartosz Korzeniewski (red.), *Druga wojna światowa w pamięci kulturowej w Polsce i w Niemczech 70 lat później (1945-2015)*, Gdańsk 2015, s. 134.

287 Karol Szaładziński, *Muzeum Uzbrojenia.…*, s. 325.

średni T-34/76 oraz T-34/85, pochodzące ze Związku Radzieckiego, który kojarzył się z popularnym filmem *Czterej Pancerni i Pies*, gdzie T-34/85 „zagrał główną rolę". Na czołgu muzealnym nawet przez pewien czas widniał napis „Rudy" zamalowany w czasie renowacji. Jak widać Muzeum za czasów PRL-u odwoływało się nawet do popkultury. Eksponat można oglądać w kolekcji muzealnej do dziś. Znajdziemy tam też czołg ciężki IS-2, czołg T-55 (oba ze Związku Radzieckiego), czołg T-72 (czołg polski), działo samobieżne ISU-122 (Armia Czerwona), transportery, armaty, haubice, moździerze, wyrzutnie rakietowe, stacje radiolokacyjne, samochody wojskowe, radiostacje, kuchnia polowa oraz szpital wojskowy, pontony, rakiety przeciwlotnicze, śmigłowce, samoloty wojskowe. Owe eksponaty pochodzą z wojsk radzieckich, polskich i niemieckich[288].

288 Całościowa lista, oraz opis każdego eksponatu kolekcji sprzętu ciężkiego Muzeum Uzbrojenia w: Arkadiusz Maciejewski, *Kolekcja ciężkiego sprzętu wojskowego Muzeum Uzbrojenia, oddziału Wielkopolskiego Muzeum Walk Niepodległościowych*, Poznań 2013.

Rozdział 4

Fotografie Zielonackiego 1945 – Speculum Memor

W swym eseju zadedykowanym Susan Sontag, pt. *Użycia fotografii*, John Berger napisał: „Fotografie są reliktami przeszłości, śladami tego, co się wydarzyło. Jeśli żyjący podejmą wątek przeszłości, jeśli przeszłość stanie się integralną częścią rozwoju ludzi, którzy tworzą swoją własną historię, wówczas fotografie wymagać będą żywego kontekstu, będą trwale obecne w czasie, a nie jedynie utrwaloną chwilą. Możliwe, że fotografia jest zapowiedzią pamięci ludzkiej, którą można w przyszłości socjologicznie i politycznie osiągnąć. Taka pamięć ujmowałaby każdy obraz mówiący o przeszłości, jakkolwiek tragiczny czy oskarżycielski, i umieszczała w obrębie własnej ciągłości."[289] Autor ten wskazuje na moim zdaniem jedną z podstawowych funkcji fotografii, a mianowicie bycie odzwierciedleniem ludzkiej pamięci, jednak aktywnym i sprawczym odzwierciedleniem, gdyż stając się obecne w przyszłości współtworzą aktualną pamięć o przeszłości będąc fragmentem większej całości, umieszczonym w kontekście. Konteksty zaś mogą zmieniać się w czasie. Fotografia jednak poprzez swą mimetyczność daje wrażenie lustra w którym odbija się i utrwala ludzka pamięć, zarówno indywidualna jak i zbiorowa. Pisze on również, w tym samym eseju: „Co zastępowało fotografię, nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywcza odpowiedź brzmiałaby: pamięć"[290]. I faktycznie, tak właśnie przyjęło się rozumieć fotografię, jako że nawet gdy postanowiono około połowy XX wieku nowemu wynalazkowi nadać łacińską nazwę wybrano właśnie termin *speculum memor,* czyli lustro pamięci[291].

289 Berger John, *Użycia fotografii*, w: tegoż, *O patrzeniu*, Warszawa 1999, s. 83.
290 Tamże, s. 74.
291 Sławomir Sikora, *Fotografia – pamięć – wyobraźnia*, w: „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty", 1992 t. 46 z.3-4, s. 108.

Fotografia silnie oddziałuje na pamięć zbiorową społeczności, które budują czy przebudowują swoją tożsamość w następstwie wojennych tragedii, a to jak pamiętają one przeszłe okropności wojny kształtuje ich podejście do przyszłości bądź służy jej legitymizacji. W niniejszym rozdziale pokażę, iż fotografia odgrywa ogromną rolę w kształtowaniu i zachowywaniu pamięci o wojnie. Pomimo swego mimetycznego charakteru, charakteru „lustra pamięci", nie jest ona medium obiektywnym, mediuje wydarzenia, które są zapamiętywane jako obrazy i następnie cyrkulują w kulturze. W tym procesie, fotografia powiela zrozumiałe kulturowo toposy, które zastosowane w konkretnym kontekście dostarczają określone znaczenie. Jednakże, fotografia jest zarazem w stanie wywołać u widza doświadczenie, które wychodzi daleko poza wizualny język danej kultury, i może być swoistym barthesiańskim *punctum*. Na obydwu tych poziomach, fotografia jest materializacją pamięci, o której pisał Nora.

Jednym z najsłynniejszych poznańskich fotoreporterów i fotografów w XX wieku był wielokrotnie nagradzany za swoje zdjęcia Zbigniew Zielonacki, który przed wojną pracował dla „Kuriera poznańskiego", po wojnie zaś otworzył własne słynne atelier „Van Dyck" i przyczynił się do uwiecznienia wielu aspektów życia miasta, zarówno dla indywidualnych mieszkańców, jego klientów, jak i dla całej miejskiej społeczności. W czasie wojny Zielonackiemu udało się ukryć swoje aparaty przed konfiskatą ze strony Niemców, co pozwoliło mu od razu po nie sięgnąć gdy w 1945 roku w mieście pojawili się wypierający Niemców Rosjanie, i dokumentować ostatnie miesiące wojny, a przede wszystkim to co wojna pozostawiła po sobie w krajobrazie miasta. To jak istotnym fotografem z punktu widzenia historii Poznania był Zielonacki ujęła dobrze Katarzyna Kolska w swym artykule do numeru Kroniki Miasta Poznania dotyczącego fotografii, (na którego okładce znalazł się *nota bene* autoportret Zielonackiego). Pisze ona: „Przez wiele lat po wojnie był jednym z

najbardziej znanych poznańskich fotografów. Najpierw jako fotoreporter, potem właściciel zakładu fotograficznego. To on utrwalił na zdjęciach zniszczenia powojennego Poznania, to on z aparatem fotograficznym był obecny na procesie, a potem egzekucji zbrodniarza hitlerowskiego Arthura Greisera. Do dziś wielu poznaniaków przechowuje w albumach fotografie ślubne, rodzinne portrety i *tableau* zrobione przez Zbigniewa Zielonackiego w jego atelier o dość pretensjonalnej nazwie Van Dyck”[292]. Warto tutaj jeszcze dodać, iż Zielonacki działał jako fotograf w Poznaniu aż do 1975 roku, kiedy to przeszedł na emeryturę, a zakład przepisał na syna Jerzego. Zakład ten działał aż do 1991 roku gdy Jerzy Zielonacki go zamknął. Zbigniew zaś zmarł w 1981 roku. Kolska pisze: „Od śmierci Zielonackiego minęło już 30 lat. Młodsze pokolenie poznaniaków, przechodząc ul. 27 Grudnia, nie ma pojęcia, że przez blisko pół wieku istniała tu słynna firma fotograficzna Van Dyck. Pamiętać o tym mogą starsi mieszkańcy Poznania, którzy być może sami niejednokrotnie zachodzili do jego atelier. Pozostały tysiące zdjęć zrobionych przez Zbigniewa Zielnackiego, dzięki którym zdawałoby się nieistniejący już i zapomniany świat wciąż istnieje.”[293]

W niniejszym rozdziale, ze względu na renomę fotografa oraz wagę jego zdjęć, jak również fakt iż te najbardziej kontrowersyjne wryły się w pamięć niemalże wszystkich mieszkańców Poznania na długie lata, wywoływały i nadal wywołują żywe dyskusje, i na różne sposoby cyrkulowały w ikonografii miasta, skupię się na zbiorach fotografii Zielonackiego przechowywanych, i prawie w całości dostępnych, w „Cyrylu” – Wirtualnym Muzeum Historii Poznania. Są to zdjęcia z lat 1945-1947 czyli z czasu końcówki wojny i bezpośrednio po niej z Poznania, dokumentujące powojenne warunki, wizualność pozostałości wojny, napotkane zniszczenia. Zbór ten – około 600 zdjęć, łącznie z tymi przedstawiającymi egzekucję i masowe groby, zostały podarowane „Cyrylowi” przez syna

292 Katarzyna Kolska, *Pamiętnik bez retuszu. Zbigniew Zielonacki – Foto Van Dyck*”, w: „Kronika Miasta Poznania”, 2011, nr 3, s. 288.
293 Tamże, 297.

fotografa. Składa się on z 9 albumów: proces i egzekucja Arthura Greisera, niemiecki obóz w Żabikowie, Fort VII – niemiecki areszt policyjny i obóz pracy przymusowej 1945, Gestapo 1945, niemiecki areszt śledczy na Młyńskiej 1945, pogrzeby ofiar 1945, obchody, rocznice, defilady. Grupa 11 zdjęć została przez kuratorów „Cyryla" wyodrębniona i nie została upubliczniona, jest jedynie dostępna do celów naukowych. Stało się tak ponieważ zdjęcia te zostały określone jako zbyt drastyczne. Ponadto, w zbiorach „Cyryla" znajdziemy też późniejsze fotografie autora, z życia miasta po wojnie, oraz album z jego prywatnego życia, który jest też swego rodzaju kontekstem, przybliżeniem widzom autora.

***

Fotografia narodziła się we Francji. Za oficjalną datę tego wydarzenia uznaje się dzień 17 września 1839 roku, w którym to, na posiedzeniu Francuskiej Akademii Sztuki i Nauki, Louis Jacques Mande Daguerre dokonał prezentacji swego wynalazku. Jego eksperymenty były jednak poprzedzone pewnymi osiągnięciami innego „fotografa": Josepha Nicephore'a Niepce'go, który już w 1822 roku zdołał utrwalić na specjalnej, naświetlanej przez 8 godzin płytce zarysy budynków na paryskiej ulicy. Jednak to Daguerre przeszedł do historii jako ojciec fotografii. W XIX wieku dziedzina ta dynamicznie się rozwijała wprowadzając coraz to nowsze techniki (np. kalotypia, platynotypia czy metoda gumowa) by w wieku XX, wraz z wprowadzeniem do użytku aparatu małoobrazkowego, stać się medium publicznym.

Jednocześnie, historia fotoreportażu wojennego sięga właśnie niemalże początków samej fotografii. Pierwsze zdjęcia wojenne pochodzą już z wojny krymskiej (fotografie Rogera Fentona z l. 1853-56) i z bitwy pod Getysburgiem (w 1863 r., Timothy O'Sullivana). Także I wojna światowa została zapisana za pośrednictwem medium fotografii, zarówno tej robionej na użytek wojennej propagandy, jak i dokumentującej wydarzenia z wojny i życie

żołnierzy. Najdrastyczniejsze ze zdjęć z I wojny światowej były przedmiotem sporów i antywojennym argumentem zwolenników pokoju w czasach międzywojennych[294]. Co istotne jednak, od początku istnienia tego gatunku kształtował się pewien zestaw obrazów, które będą powielane i coraz bardziej będą cyrkulować w kulturze Zachodu czasów po drugiej wojnie światowej odwołując się do siebie, zapożyczając elementy, cytując.

Oczywiście druga wojna światowa była również dokumentowana wizualnie na wszystkich frontach i w miejscach, w których się wydarzyła, a historia fotoreportażu wojennego czasów II wojny światowej to oddzielny rozdział[295]. Fotografowali zarówno najeźdźcy, okupanci, jak również ofiary, społeczności okupowane, a także zawodowi fotoreporterzy. Fotografowali przedstawiciele wszystkich stron: Niemcy, Sowieci, Polacy, Żydzi, Amerykanie, Brytyjczycy, Francuzi, Japończycy, i inni. Zdjęcia były robione zarówno w trakcie trwania działań wojennych, jak i podczas okupacji, w gettach, w okupowanych miastach, a także na etapie końcowym, gdy alianci zmierzali do zwycięstwa i odkrywali coraz to okrutniejsze ślady okupacji i wojny, które były dokumentowane. W zbiorowej pamięci uczestników szeroko rozumianej kultury Zachodu zapisały się przede wszystkim zdjęcia okrucieństw Holokaustu, zarówno te robione podczas wyzwalania obozów, jak i te robione przez esesmanów w trakcie ich funkcjonowania, oraz zdjęcia przedstawiające atak atomowy na Hiroszimę i Nagasaki w sierpniu 1945 roku. Jak stwierdził Jason Francisco, w swym eseju pt. *War Photography in the Twentieth Century: A Short Critical History*[296]*:* „Fotografie okrucieństw pozostają jednym z centralnych i najtrudniejszych zbiorów fotografii z drugiej

294Mam tutaj na myśli wpływowy w czasach międzywojnia album Ernsta Friedricha z 1924 *Krieg dem Krieg!*, przedstawiający blisko 200 zdjęć z niemieckich archiwów, z czego wiele była wcześniej cenzurowana przez wojsko.

295Zob. Brothers Caroline, *War and Photography*, Routledge 1997, a na temat fotografii Holokaustu: Struk Janina, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, Warszawa 2007.

296 Jason Francisco, *War Photography in the Twentieth Century: A Short Critical History*, http://jasonfrancisco.net/war-photography [dostęp: 11.10.2018] (Orginalnie opublikowano w: Routledge Encycopedia of Twentieth Century Photography, 2005).

wojny światowej – zdjęć, które zwiastują otchłań sięgającą punktu "negatywnego objawienia", w zwięzłej frazie Susan Sontag”[297].

***

Przede wszystkim, jak pisałam, komunikacja wizualna w ogóle, a tu interesująca nas fotografia, opiera się na pewnym zestawie rozpoznawalnych i zrozumiałych kulturowo znaków, które nazywam toposami wizualnymi, i jest konstruowana niczym język, za pomocą którego komunikuje się dana społeczność. Obrazy powstają w odniesieniu do konkretnych wzorców, które komunikują poprzez swoją treść oraz swój kontekst, ale także poprzez odniesienia do innych obrazów cyrkulujących w danej kulturze. Fotografie mogą się również odnosić do narracji ikonicznych bądź kulturowych mitów, co pokazał Roland Barthes[298]. Wzorce te są właśnie swego rodzaju toposami, a w przypadku fotografii wojennej należą do nich między innymi: obrazy ruin, lub ludzi na tle ruin, płoty obozów koncentracyjnych z kolczastych drutów, masowe groby czy pogrzeby, cierpiąca kobieta z dzieckiem, itd. I nie dotyczy to tylko drugiej wojny światowej, ale zarówno wojen wcześniejszych, jak i tych późniejszych, choć oczywiście ikonografia drugiej wojny światowej wzbogaciła repertuar wizualny fotografii wojennej. Niemal wszystkie tu wymienione kategorie obrazów spotykamy w fotoreportażu Zbigniewa Zielonackiego. Ponadto tematy, które przewijają się przez wszystkie obrazy to cierpienie, wraz z problemem jego estetyzacji, oraz okropności wojny. Całość zbioru zaś może zostać podzielona na tematy reprezentujące kolejne etapy opowiadanej przez Zielonackiego historii, takie jak: żałoba nad miastem, dokumentowanie zbrodni by je pamiętać, rewanż i rozprawienie się ze zbrodniarzami wojennymi, celebrowanie zwycięstwa i budowanie nowego jutra. W ramach tych tematów pojawiają się wyżej

297 Tamże, tłum. A.T. [„Photographs of atrocity remain one of the central and most difficult bodies of Second World War photography—pictures that announce abysses to the point of “negative epiphany,” in Susan Sontag’s pithy phrase”.]
298Barthes Roland, *Mitologie*, Warszawa 2000.

wymienione uniwersalne kategorie czy też wizualne toposy. Omówię te tematy i wykorzystane toposy, jednocześnie rozważając kwestie cierpienia i okrucieństwa wojny, a także pokazując, że fotografia może być zarazem dowodem zbrodni, dokumentem, pomimo jej skomplikowanej relacji z rzeczywistością, jak i symbolem, jako że bierze udział w semiotycznym procesie tworzenia znaczeń.

Zielonacki stworzył wizualną historię przechodzenia mieszkańców Poznania od etapu wojny do nie do końca jeszcze osadzonego pokoju. Ta opowieść została niejako ‘wdrukowana’ w wizualną pamięć kolejnych pokoleń Poznaniaków, jako że obrazy te obecne są w kulturze wizualnej Poznania od tamtych czasów, a niejednokrotnie przybrały postać obrazów ikonicznych (szczególnie mam tu na myśli obrazy z egzekucji Greisera), co świadczy o ich randze. Przy okazji największej wystawy prac Zielonackiego z tego okresu, Wielkopolskie Muzeum Walk Niepodległościowych (którego częścią są Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII oraz Muzeum Armii Poznań i Muzeum Uzbrojenia) pisało w 2005 roku tak: „Z bogatej spuścizny Zbigniewa Zielonackiego, udostępnionej przez syna Lecha wybraliśmy ponad 130 fotogramów pokazujących zarówno Poznań w pierwszych tygodniach po zakończeniu działań wojennych - czyli zniszczone budynki, ulice zasypane gruzem, nielicznych przechodniów, jak i prace przy odgruzowywaniu ulic, odradzające się życie w zniszczonym mieście, a także pierwsze po latach okupacji święta i uroczystości gromadzące tłumy poznaniaków. Dzięki aktywności i pasji reportera - dokumentalisty możemy dzisiaj przekonać się, jak wyglądały w 1945 roku znane nam ulice, place czy budynki. Jego zdjęcia z tego okresu publikowane były w wielu albumach, pracach naukowych i czasopismach, prezentowane były niejednokrotnie na wystawach historycznych, również w naszym muzeum. Ta ekspozycja jest jednak największą, choć jeszcze nie pełną, prezentacją

prac Zbigniewa Zielonackiego. Jest także przypomnieniem tego zasłużonego dla naszego miasta fotografika - dokumentalisty."[299]

Jak pisał Stefan Wojnecki „Człowiek uczestniczący we współczesnej cywilizacji o wiele więcej, dokładniej i ostrzej pamięta ze swej przeszłości dzięki fotografii, która odświeża jego pamięć, pozwala utrwalić szczegóły, na które wcześniej nie zwrócił uwagi, i skraca dystans do dawno przeżytych zdarzeń"[300]. Wizualna pamięć wojny może być albo triumfalna (jak pokazują niektóre ze zdjęć pochodów, defilad) lub traumatyczna (jak pokazują na przykład fotografie masowych grobów). Komunistyczna wersja nowej tożsamości budowanej na ruinach wojny była triumfalna, monumentalna, jak widzieliśmy w poprzednich rozdziałach. Lecz, jak również widzieliśmy, historia wojennych upamiętnień w Poznaniu pokazała, że istniała także wyparta wersja pamięci, która mogła być wzbudzona na przykład przez zdjęcia Zielonackiego na zasadzie barthesiańskiego *punctum*, lecz która nie stanowiła oficjalnej interpretacji tychże obrazów. Obrazy te mogły zapisać się pamięci mieszkańców, niezależnie od intencji władz co do jej kształtu, jako że niektóre z nich były, i nadal są publikowane w gazetach, ale przede wszystkich dlatego, iż Zielonacki rozpowszechnił swe fotografie od razu po ich wykonaniu za pośrednictwem zwykłych pocztówek, które znalazły się w posiadaniu Poznaniaków gdy władza komunistyczna nie była jeszcze do końca ukonstytuowana i osadzona. Miriam Y. Arani pisze bowiem: „Polacy w Poznaniu uzyskali dostęp do środków służących do produkcji fotograficznej dopiero po ucieczce Niemców przed Armią Czerwoną. W 1945 roku, po wycofaniu się Niemców z miasta, Zbigniew Zielonacki sfotografował zniszczenia miasta i rozpowszechnił potem swe fotografie w seriach pocztówek."[301] Zatem obrazy te trafiły do rodzinnych albumów mieszkańców Poznania i stały

299 *Poznań 1945 w obiektywie Zbigniewa Zielonackiego*, http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/events/2005-08-31/poznan-1945-w-obiektywie-zbigniewa-zielonackiego,17714.html [dostęp: 1.11.2018].
300 Stefan Wojnecki, *Fotografia a pojmowanie czasu*, w: „Czas kultury" 1994, nr 5/6, s. 91.
301 Miriam Y. Arani, *Fotografia w Poznaniu w czasie okupacji*, w: „Kronika Miasta Poznania", 2009 nr 3 Okupacja II, s. 266.

się częścią ich pamięci. W 2015 roku natomiast rozpowszechniono je po raz kolejny na masową skalę, tym razem w przestrzeni wirtualnej, publikując je na portalu Cyryl, z inicjatywy Wydawnictwa Miejskiego Posnania, „którego celem – jak pisze Głos Wielkopolski w listopadzie 2015 roku, publikując przy okazji część ze zdjęć – jest gromadzenie i publikacje najcenniejszych materiałów archiwalnych związanych z historią Poznania.”[302]

***

Przyjrzyjmy się zatem wizualnej opowieści Zielonackiego, o której tworzeniu sam Zielonacki mówił tak: „Wędrówki ulicami Poznania wiodły poprzez zwały gruzów, sterty potrzaskanego żelastwa, konary połamanych drzew. Śnieg był szary od popiołu, od zmroku niebo czerwieniało łunami (…) Gdy skończył się bój o Bibliotekę Raczyńskich, dotarłem na Stary Rynek. Przedstawiał widok całkowitego pogorzeliska. Ze ściśniętym sercem wstąpiłem na schody Ratusza, okaleczonego potwornie”[303]. Narracja mówiąca o żałobie nad miastem – pierwszy rozdział tej opowieści – zapośredniczona jest przez takie obrazy jak te przedstawiające pogrzeby czy ruiny, ale także poprzez uniwersalne symbole takie jak na przykład obraz rozbitego zegara z ratuszowej wieży. Album zatytułowany „Pogrzeby ofiar. 1945” zawiera 53 fotografie z kilku pogrzebów, które odbyły się w Poznaniu w 1945 roku.

Nazajutrz po zakończeniu bitwy o Poznań przed mieszkańcami stanęło zadanie pochowania ofiar bitwy. 24 lutego odbył się zarówno uroczysty pogrzeb Cytadelowców jak i czerwonoarmistów na tymczasowym cmentarzu urządzonym na ówczesnym tzw. placu Stalina (już według nomenklatury zwycięzców), a dzisiejszym placu Mickiewicza. Pogrzeby te zostały uwiecznione przez Zielonackiego i zaobserwować możemy swoisty pluralizm ideologiczny jako że pogrzeb Cytadelowców odbył się w asyście księdza, konkretnie księdza

302 Karina Olszewska, *Fotografie Zbigniewa Zielonackiego dokumentują historię miasta*, w: „Głos Wielkopolski”, 12.11.2015, https://gloswielkopolski.pl/fotografie-zbigniewa-zielonackiego-dokumentuja-historie-miasta/ar/9081448 [dostęp: 1.11.2018].

303 Katarzyna Kolska, *Pamiętnik bez retuszu...*, s.292.

Zygmunta Dorosza, natomiast pogrzeb czerwonoarmistów w asyście prezydenta miasta Poznania Feliksa Maciejewskiego, obok przedstawicieli wojskowych Armii Czerwonej również widocznych na zdjęciach, których rozpoznać można na przykład po gwieździe radzieckiej przypiętej do munduru. W zbiorze znajdują się trzy zdjęcia z pierwszego pogrzebu, oraz pięć z drugiego. Na pierwszym z nich widzimy ludzi stojących nad wykopanym grobem [fot. 83]. Są to, oprócz księdza, najprawdopodobniej towarzysze broni ofiar – czego domyślić się można po przepaskach w formie polskiej flagi na rękach – oraz ich rodziny – widzimy płaczące kobiety i dzieci – oraz prawdopodobnie inni mieszkańcy miasta. Na zdjęciu drugim i trzecim, widać trumny w przygotowanym dole. Trumny są drewniane, przepasane polską biało-czerwoną flagą, a na nich złożone są wiązanki kwiatów. Widać zatem, że pomimo trudnych warunków (tuż po bitwie, gdy wojna jeszcze trwała w innych miejscach) całość tradycji pogrzebowych została zachowana.

To samo dotyczy pogrzebu czerwonoarmistów – tutaj zgodnie z ideologią komunistyczną nie ma księdza, są jedynie wojskowi i ważni cywile, jak właśnie prezydent miasta. Uroczystości towarzyszą armaty, które zapewne symbolicznie, zgodnie z wojskowym zwyczajem, wystrzałem żegnały poległych, a które widzimy na zdjęciu piątym [fot. 84]. Wśród uczestników są głównie mężczyźni, jak można się domyślić głównie wojskowi, a zwłaszcza czerwonoarmiści, ale zapewne również mieszkańcy miasta, gdyż jak widać na ostatnim z tych zdjęć, na pogrzeb przybyły tłumy. Na zdjęciu pierwszym z tej serii widać także trumny. Są one takie same jak te Cytadelowców – drewniane, a na nich znajdują się kwiaty. Charakterystyczny jest brak flagi. Na jednym zdjęciu, jeden z uczestników, w wojskowym mundurze zasłania ręką twarz w geście rozpaczy, gdy jego towarzysz składa wieniec w dole z trumnami [fot. 85]. Na zdjęciach tych (szczególnie na piątym) widać

również zniszczenia wojenne miasta, a konkretnie Zamku Cesarskiego, nieopodal którego odbywał się pogrzeb.

Zwizualizowanie rytuału pogrzebowego, pożegnania ofiar ostatniej fazy konfliktu, wiąże się z jednej strony z podkreśleniem faktu zapewnienia godności grzebanych ludzi, jako że prawo do godnego pochówku jest jednym z uniwersalnych praw ludzkich we wszystkich kulturach, a które to w czasie wojny nie zawsze może być zachowane. Z drugiej zaś z zaznaczeniem żałoby, jaką dane jest przechodzić danej społeczności. Dlatego obrazy pogrzebów, jako ważnego rytuału, wpisywane są do „rodzinnego albumu" danej grupy – tutaj mieszkańców miasta. Jest to moment jednoczący i budujący pamięć, jako że pamięć zbiorowa zaczyna się od pamięci o jednostkach, które zostały uwikłane w wydarzenia historyczne. A fotografie z tego rodzaju wydarzeń podkreślają jego wagę i służą jako wizualne przedłużenie pomnika nagrobnego danej osoby bądź grupy osób.

Dokonany rytuał pogrzebowy, pożegnanie zmarłych, i przeniesienie ich w sferę pamięci – także tej zmaterializowanej bądź zwizualizowanej (pomnik nagrobny, fotografie z pogrzebu) jest niezbędny by dokonała się praca żałoby, by rana nie pozostała otwarta, by mogła się goić i by tożsamość grupy społecznej, która doznała straty nie doznała uszczerbku. Jak pisał bowiem już Zygmunt Freud: „Żałoba jest z reguły reakcją na utratę ukochanej osoby lub podstawianego w jej miejsce pojęcia abstrakcyjnego jak ojczyzna, wolność, ideał, itp. W określonych okolicznościach u niektórych osób, podejrzewanych zatem o predyspozycje chorobowe, zamiast żałoby występuje melancholia. (…) żałoba wykazuje te same cechy z wyjątkiem jednej: nie ma w nim miejsca na zakłócenie poczucia tożsamości. (…) po dokonaniu pracy żałoby Ja staje się znów wolne i nieskrępowane. (…) Zespół melancholii zachowuje się jak otwarta rana"[304]. Pogrzeb ofiar wojny jest jednym z istotnych elementów

304 Zygmunt Freud, *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospieszył, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Ossolineum 1991, s. 295-303.

przepracowania żałoby, dlatego ma ważne funkcje społeczne, i dlatego jego zwizualizowanie jest ważnym dowodem na podjęcie tej pracy. Także, jak wspomniałam, przywraca godność ofiarom i nadaje jakikolwiek (na przykład patriotyczny) sens ich śmierci.

Gdy analizujemy zdjęcia z najróżniejszych dwudziestowiecznych konfliktów – od pierwszej wojny światowej, po konflikt w byłej Jugosławii w latach 90-tych, obrazy z pogrzebu są jednym z najczęściej pojawiających się wizualnych toposów w ramach narracji martyrologicznej, podkreślającej przelaną krew i ofiarę złożoną w imię narodu i jego wolności. Dodatkowo obrazy takie mają jeszcze jedną funkcję. Tym, których bezpośrednio nie dotyczą przybliżają dany temat, jako że pogrzeb zmarłych bliskich osób to wydarzenie, które przeżywa w swoim życiu każdy. Zatem obraz taki zdaje się być niejako oswojony i widz może doświadczyć go na poziomie osobistym poprzez wspomnienie własnych doświadczeń.

Pogrzeby w dniu 24 lutego, to nie jedyne wydarzenia udokumentowane w omawianym albumie. Dużą jego część zajmuje relacja z pogrzebu ofiar niemieckiego obozu w Żabikowie 8 kwietnia 1945 roku również na tymczasowym cmentarzu na placu Stalina (pl. Mickiewicza), oraz powtórny pogrzeb tychże ofiar w dniu 25 listopada 1945 roku, już po zakończeniu wojny i po przygotowaniu terenu na nowym cmentarzu na stoku Cytadeli, gdzie przeniesiono zmarłych. Przeniesiono tam także Cytadelowców i czerwonoarmistów wcześniej w lutym grzebanych też na placu Stalina, jednak tego Zielonacki nie udokumentował. Zatem uwaga skupiona jest na ofiarach z obozu w Żabikowie. Działa tu również ten sam mechanizm pamięciowy przepracowania żałoby, o którym pisałam, szczególnie, że ofiary pogrzebane zostały dwukrotnie po wcześniejszym ekshumowaniu ich z masowych mogił urządzonych przez Niemców.

Zarówno pogrzeb w kwietniu, jak i ten w listopadzie, był bardzo uroczysty. Z pierwszego mamy 33 zdjęcia, a drugiego 12. Obydwa prowadzone były przez biskupa

Walentego Dymka. Cykl otwiera obraz wychodzących w kondukcie pogrzebowym z kościoła przy ówczesnej ul. Focha (dzisiaj Głogowska) dwóch kobiet ubranych w czerń wraz z chłopcem [Fot. 86]. Jedna z nich ma pochyloną głowę, na drugiej twarzy widać ból. W ten sposób pogrzeb ten staje się bardzo osobistym doświadczeniem, nie masowym wydarzeniem, lecz dotyczącym bezpośrednio konkretnych rodzin społeczności miejskiej. Widać też stojących w rzędzie żołnierzy – to z kolei nadaje pogrzebowi wymiar państwowy, oficjalny. Pokazuje to wyraźnie iż pogrzeb to rytuał na styku prywatne/publiczne.

Na kolejnym zdjęciu widzimy tłumy przed kościołem i żołnierzy trzymających karabiny. Dalej zaś karawany z trumnami ciągnięte przez konie, oraz grupę księży asystujących w uroczystości – zachowany jest tu wymiar religijny obrzędu. Kondukt, wraz z kościelną procesją niosącą odpowiednie sztandary i krzyż, przeszedł ulicami miasta, co pokazują kolejne zdjęcia [Fot. 87]. Mamy też obraz przybliżający postać biskupa Dymka na czele procesji [Fot. 88], oraz inne ważne osoby, jak np. wojewodę Michała Gwiazdowicza [Fot. 89]. Są liczne zdjęcia upamiętniające społeczne masowe uczestnictwo w pogrzebie, oraz sam moment złożenia licznych trumien w ziemi na placu.

Podobnie, choć jeszcze bardziej podkreślając tożsamość ofiar, został zobrazowany drugi pogrzeb – ten na cmentarzu bohaterów na stoku Cytadeli. Tutaj również widzimy masowy kondukt żałobny idący przez miasto z placu Stalina na Cytadelę, przez, między innymi, ulicę Fredry [Fot. 90], oraz prowadzącego go biskupa Walentego Dymka, który zobrazowany został na tle polskiego orła białego [Fot. 91]. Obraz ten podkreśla to, iż praca żałoby wiąże się z zachowaniem własnej tożsamości, także w sferze wizualnej. I pomimo tego, iż orzeł nie posiada już korony, co jest znakiem zmiany władzy na komunistyczną, tożsamość narodowa ofiar i jednocześnie patriotyczny wymiar ich śmierci oraz rytuału pogrzebowego zostały podkreślone. Co więcej, katolicki masowy pogrzeb, wydarzenie dla

całego miasta, przy jednoczesnym zwizualizowaniu orła bez korony jest wyrazem etapu transgresji na jakim znalazło się w tamtym momencie polskie/poznańskie społeczeństwo.

Ciekawym elementem, który również świadczy o pracy żałoby, jest symbolika trumien [Fot. 92]. Każda z nich posiada katolicki krzyż – symbol męczeństwa – na wieku oraz po bokach wieńce i liście laurowe symbolizujące zwycięstwo, jako że laur jest w kulturze Zachodu atrybutem Nike, bogini zwycięstwa. W ten sposób śmierci ofiar obozu nadaje się narodowy, martyrologiczny wymiar i sens, a symbole zwycięstwa pomagają w konsolidacji tożsamości po stracie i traumie. Jest to o tyle ciekawe, iż w tym okresie przejściowym, gdy świecka komunistyczna władza dopiero się umacniała i tworzyła swoje struktury, w przedstawianych rytuałach widzimy zarówno symbole katolickie jak i świeckie, nieskonfliktowane ze sobą. Co w okresie późniejszym podlega wyraźnemu podziałowi na pamięć odgórną oficjalną, i tą oddolną, która walczy o swoją obecność wizualną w przestrzeni publicznej.

Obóz w Żabikowie był zresztą również miejscem, które jako muzeum z siedzibą w Luboniu funkcjonuje dopiero od 1979 roku, tak samo jak Muzeum Fortu VII. Zatem nie był priorytetem pamięciowym powojennych władz, pomimo iż, jak wiemy z pomnika na Cytadeli, zginęli tam również poznańscy działacze PPR. Muzeum powstało wysiłkiem działaczy ZBOWiDu. Natomiast obóz, na którego miejscu znajduje się ono, założony został w czasie wojny przez Niemców jako obóz pracy przymusowej dla Żydów w 1941 roku, i jako taki zlikwidowany na przełomie 1942/1943 roku. Później funkcjonował, podobnie jak Fort VII, którego stał się kontynuacją, jako obóz karno-śledczy podległy bezpośrednio Gestapo. Ofiarami była przede wszystkim ludność polska, głównie więźniowie polityczni, działacze konspiracji, ale także przedstawiciele innych narodów, jeńcy wojenni, jak również dezerterzy niemieccy. Zatem zdjęcia z pogrzebu ekshumowanych ofiar, przy jednoczesnym braku

instytucjonalnych planów upamiętnienia samego miejsca kaźni, jawią się w 1945 roku i później, jako szczególnie istotne dla pamięci i tożsamości Poznaniaków.

***

Obraz żałoby nad miastem to oprócz zdjęć z pogrzebów także zdjęcia dokumentujące ruiny, ślady wojny. Jak pisze Jerzy Topolski, „W wyniku toczonych walk połowa Poznania leżała w gruzach. Zniszczone zostało historyczne centrum miasta, a wspaniały szesnastowieczny ratusz został doszczętnie wypalony.”[305] Mamy dwa albumy Zielonackiego obrazujące ten stan rzeczy. Jeden zatytułowany „Stare Miasto 1945” zawiera 83 fotografie, a drugi „Nowe Miasto 1945” – 124 fotografie. W obu albumach przeważają zdjęcia ruin zarówno ważnych poznańskich budynków, kościołów, jak i zwykłych kamienic. Na zdjęciach zazwyczaj nie widzimy ludzi, a te, które ich przedstawiają, robią to w zamierzony, nierzadko symboliczny sposób. Z resztą obrazy ruin w ogóle są najbardziej bezpośrednim wizualnym znakiem żałoby nad miastem, zarówno w wymiarze jednostkowych, jak i zbiorowym. Ruiny, zniszczenia budynków, domów, stanowią swego rodzaju symboliczny odpowiednik okaleczeń biologicznych, mówią także o innych totalnych stratach. Obrazy takie mówią o samotności, stracie najbliższych, zniszczony dom kojarzy się ze zniszczoną rodziną, społecznością, życiem, rozdzieleniem z bliskimi, ich odejściem, śmiercią. Jak podaje Cirlot, ruiny oznaczają „uczucia, myśli, więzy ongiś przeżywane, teraz nie mające już w sobie witalnego żaru (…) Niosą brzemię przeszłości i rzeczywistości zniszczonej przez upływ czasu.”[306]. Upływ czasu, lub wojnę. Są raną w tkance miejskiej, wizualnym znakiem okaleczenia danej społeczności, znakiem doświadczonej traumy.

305 Topolski Jerzy, *Wielkopolska poprzez wieki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999, s. 326.
306 Cirlot Juan E., *Słownik symboli*, Kraków 2000.

Obrazy takie wpisują się zatem w narrację martyrologiczną, która w czasach powojennych przywoływana była w razie potrzeby przypomnienia o zbrodniach niemieckich, lecz która nie była głównym nurtem narracji komunistycznej. Zdjęcia te jednak cyrkulowały w prasie i na owych pocztówkach, i cyrkulują do dziś, szczególnie przy okazji rocznic związanych z drugą wojną światową, jak chociażby zdjęcia zniszczonego Zamku Cesarskiego opublikowane w „Głosie Wielkopolskim" w 2011 roku[307], czyli jeszcze przez upublicznieniem całej kolekcji na Cyrylu. Wątek martyrologiczny jest dominujący, choć przekuwają go w triumfalny niektóre ze zdjęć przedstawiających propagandowe plakaty radzieckie na tle ruin, oraz ludzi rozpoczynających odbudowę miasta.

Skupmy się jednak na dominującym wątku martyrologicznym, i tym, jak jest on wizualnie zbudowany. Po pierwsze mamy odwołania do męczeństwa w rozumieniu chrześcijańskim – widzimy liczne zdjęcia zburzonych kościołów, co pokazuje desakralizację, zbezczeszczenie jakiego dopuścili się okupanci, a także obrazy przedstawiające krzyż stojący na tle ruin. Najbardziej symboliczny wymiar ma tu zdjęcie przedstawiające Most Chwaliszewski na tle którego idą mężczyźni, zapewne rozpoczynający odgruzowywanie, niosący drewnianą belę na ramionach [Fot. 93]. W centralnym punkcie zdjęcia widnieje stojący krzyż z wizerunkiem Jezusa. Na tym tle, mężczyźni niosący belę jawią się jak gdyby podążali w drodze krzyżowej, a na barkach nieśli belę krzyża. Jest to swoista alegoria doświadczenia całego miasta, i jego anonimowych mieszkańców (nie widzimy twarzy osób na zdjęciu), jednocześnie uświęcająca to doświadczenie i nadająca mu głębszy, ponadczasowy sens. Bycie męczennikiem ma bowiem od wieków szczególne miejsce w kulturze Zachodniej bazującej na Chrześcijaństwie, a jeszcze bardziej szczególne w kulturze polskiej, uformowanej w dużej mierze pod zaborami w obliczu przegranych powstań, gdzie te

307 Maciej Roik, *Poznań na niedzielę: w środę przypada 66. rocznica wyzwolenia miasta, w: „*Głos Wielkopolski" 19.02.2011. https://gloswielkopolski.pl/poznan-na-niedziele-w-srode-przypada-66-rocznica-wyzwolenia-miasta/ar/370844 [dostęp: 28.10.2018].

chrześcijańskie-martyrologiczne odniesienia nabrały znaczenia narodowego, tożsamościowego.

Wśród zdjęć zrujnowanych kościołów widzimy zarówno zewnętrzne elewacje, podziurawione dachy, jak i zagruzowane wnętrza. Najbardziej symbolicznym obrazem jest tutaj fotografia wnętrza kościoła św. Marcina przy ówczesnej ul. Armii Czerwonej (dziś św. Marcin), przedstawiająca trzy kamienne rzeźby w zrujnowanym wnętrzu [Fot. 94]. Jedna z rzeźb jest całkiem zniszczona, dwie kolejne tylko uszkodzone. Jedna z nich przedstawia postać klęczącą a druga stojącą. Zdjęcie ma klimat zadumy i żałoby jako, że ocalałe rzeźby zdają się opłakiwać kogoś – z kontekstu powiemy, że ofiary wojny; są jak ludzie zastygli w swej żałobie. Zdjęcie zdaje się mówić, że skoro nawet rzeźby kościelne klęczą nad ruinami miasta, trauma, strata i ofiara muszą być ogromne. Jest to wzmocnione przez fakt iż to nie fotografia tutaj unieruchamia ruchome, ona tylko odzwierciedla już nieruchome, jest świadkiem *post factum*. Obraz ten, poza kreśleniem wątku martyrologicznego, a może także przez to, jest swego rodzaju estetyzacją cierpienia. Postacie bowiem stworzone wedle wymogów sztuki rzeźbiarskiej, „ubrane" w gładko opadające szaty, skontrastowane są z surowością ścian i gruzów. Estetyzacja ta, pomimo iż dostarcza widzowi przyjemności patrzenia, niczego nie ujmuje przekazowi zdjęcia, co więcej, współtworzy go gdyż w odsłonie martyrologicznej cierpienie jest szlachetne, ma coś „pięknego" w sobie, wzrusza.

Jednym z najbardziej popularnych toposów w historii XX-wiecznych wojen toczących się nie tylko na liniach frontu, w okopach, ale dotykających także ludności cywilnej, jest obraz matki z dzieckiem w kontekście cierpienia. I choć cykl zdjęć Zielonackiego obrazuje czas już po wojnie, po tzw. wyzwoleniu, nie mogło zabraknąć tutaj i tego elementu. Znajdujemy go bowiem w postaci XVI-wiecznej rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem znajdującej się na rogu ulic Klasztornej i Gołębiej, sfotografowanej na tle ruin i zniszczeń,

którym się ostała [Fot. 95]. Czyli mamy tutaj niejako prototyp owego toposu, gdyż w swym źródle ma on właśnie obraz Matki Boskiej. Tym samym, podczas gdy zazwyczaj obraz ten ma wyrazić najwyższy rodzaj cierpienia – bo cierpienie matki, tutaj dodaje się mu elementu triumfu (rzeźba nie została zniszczona), przez co również oznacza ostateczne zwycięstwo dobra nad siłami zła.

Poza obrazami o wyraźnie religijnych konotacjach, widzimy w niniejszym albumie również zdjęcia zrujnowanych budynków świeckich, zwłaszcza tych ważnych dla miasta, jak oczywiście ratusz, kamienice Starego Miasta, szkoła baletowa, Zamek Cesarski, Dom Żołnierza (w czasie wojny siedziba Gestapo), Wieża Górnośląska na terenie targów poznańskich, ruiny Cytadeli. Poza tym spora część fotografii przedstawia główne ulice miasta i zniszczone budynki ciągnące się wzdłuż nich. Jednym z najbardziej symbolicznych obrazów jest zdjęcie przedstawiające roztrzaskaną tarczę zegara strąconego z wieży ratuszowej [Fot.96]. Wielkość tarczy, której widzimy tylko połowę, zaakcentowana jest poprzez kontrast z ludźmi w tle obrazu, oraz osobę stojąca tuż obok w czarnym płaszczu, próbującą zegar odgruzować. Taki obraz ma bardzo czytelną symboliczną wymowę – mówi o tym, iż dla miasta w pewnym sensie czas się zatrzymał. Zegar, który przestaje chodzić zwiastuje zazwyczaj grozę i śmierć. Tak jest też tutaj. Omawiana fotografia daje wyraz niewyobrażalnej tramie, jakiej doświadczyło miasto i jego mieszkańcy podczas wojny. Roztrzaskany zegar symbolizuje pewien koniec, doświadczenie, po którym trzeba czas zacząć liczyć od nowa.

Co więcej, obraz ten porusza kilka wątków związanych z fotografią jako taką. Po pierwsze, istotą fotografii jest właśnie czas, jak zauważył to już Roland Barthes w swej słynnej książce *Światło obrazu*. Pisze on: „to co tworzy naturę Fotografii, to czas naświetlania, pozowania”[308]. To czas naświetlania powoduje iż na kliszy wyłania się obraz. Z technologicznego, czysto materialnego punktu widzenia bowiem, fotografia jest rejestracją

308 Barthes Roland, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 132.

obrazów świata (rzeczywistego) za pomocą światła działającego na materiał światłoczuły, którego struktura zostaje przekształcona w procesie naświetlania a powstały ukryty obraz staje się widoczny w procesie wywoływania i utrwalania. Obraz ten to uchwycona chwila niejako zamrożona w czasie, która pozwala nam pamiętać obrazowane rzeczy lepiej – jak pisałam na początku, fotografia jest swoistym substytutem pamięci. Co więcej jednak, jak również zauważył Barthes, fotografia w pewien sposób „igra" z czasem. Czytamy u niego: „data jest częścią zdjęcia, nie dlatego, że zaznacza styl (to mnie nie dotyczy), ale dlatego, że każe unieść oczy i myśleć o życiu, śmierci, nieodwołalnym wygasaniu pokoleń."[309] I dalej: „żadna kultura nie przychodzi mi z pomocą, bym mógł wypowiedzieć to cierpienie, które przeżywam jako skończoność obrazu (...)"[310]. A także: „Fotografia jest martwym teatrem Śmierci, wyłączeniem Tragizmu; wyklucza wszelkie oczyszczenie, wszelką *catharsis"*[311]. A dzieje się tak dlatego, iż jak pisze Barthes, „fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym"[312]. Dla Barthes'a bowiem tajemnicą fotografii, jej najgłębszym *punctum* (czyli tym co w niej nas uderza a jest pozakulturowe) jest właśnie czas. Dlatego też omawiane przeze mnie tutaj zdjęcie rozbitego zegara odnosi się – poprzez znaki kultury czy też poprzez osobiste odczucie – do tego właśnie zachwiania relacji pomiędzy czasem odbiorcy a czasem zdjęcia, czasem uchwyconym jako wyrwa (rozbity zegar) w pamięci a nawet historii. Śmierć tutaj to nie tylko kwestia przyszłości – przedstawione osoby być może już nie żyją – ale przede wszystkim kwestia przeszłości i teraźniejszości. Fotografia rozbitego zegara niejako odwraca czas, nad którym pochyla się odbiorca. Jednocześnie jest tutaj wspomniana przez Barthesa bolesna skończoność obrazu – nie tylko fotografii tej nie możemy już zmienić, ale także to co przedstawia jest rozbite, zniszczone, zarówno dosłownie (roztrzaskany zegar) jak i symboliczne: koniec jakiejś epoki, głęboka rana miasta.

309 Tamże, s. 140.
310 Tamże, s. 152.
311 Tamże, s. 153.
312 Tamże, s. 161.

Jednakże album dotyczący ruin miasta dostarcza także obrazów, które pozwalają spojrzeć w przyszłość. Są to obrazy osób odgruzowujących ulice i zawalone budynki lub obrazy, nieraz groteskowe, przedstawiające okres przejściowy od wojny do pokoju – na przykład zdjęcie porzuconego na ulicy Zwierzynieckiej radzieckiego czołgu oblepionego reklamami mówiącymi na przykład: „artykuły drogeryjne poleca drogeria przy Starym Rynku" [Fot. 97]. Obrazy takie, ukazujące praktyczne, niewojenne zastosowanie obiektów *stricte* wojennych są typowe dla społeczeństw, gdzie wojna dopiero się zakończyła, a pokój i ład jeszcze nie nadeszły, jak chociażby – przykład dużo późniejszy – w Sarajewie we wczesnych latach XXI wieku, gdzie z łusek pocisków tworzono przedmioty codziennego użytku[313]. Jednak nadchodzącą przyszłość na zdjęciach Zielonackiego zwiastują przede wszystkim radzieckie plakaty propagandowe rozlepione w mieście po jego „wyzwoleniu". Obrazy te, obok zawieszonych wieńców laurowych symbolizujących zwycięstwo – wchodzimy tutaj w narrację triumfalną – przedstawiają walecznych, trzymających broń żołnierzy radzieckich (z gwiazdą na mundurach) często obok znaków Poznania, jak na przykład katedra. Widzimy też inne alegorie zwycięstwa, jak na przykład ta na plakacie stojącym przez zniszczoną Wieżą Górnośląską [Fot. 98]. Jest to obraz niezwykle ciekawy, jako że przedstawia kobiecą postać z rękoma zakutymi w kajdany, które przecinane są nożami na których widnieją flagi zwycięzców wojny: po prawej radziecki sierp i młot, a po lewej dwa noże – jeden z flagą amerykańską, a drugi brytyjską. Jest to unikatowy obraz ponieważ odzwierciedla właśnie ten okres przejściowy, kiedy powojenny podział świata na dwa bloki jeszcze się ostatecznie nie dokonał (przynajmniej w sferze wizualnej), obraz, który już później nie był powielany, i tym samym stał się elementem z pamięci wypartym.

313 Zob.: Praczyk Małgorzata, Topolska Anna, *Sarajewo – żywe muzeum*, w: „Kultura Współczesna" 2007, nr 2.

***

Kolejnym rozdziałem historii opowiadanej przez Zielonackiego, zarazem dotyczącym pracy pamięci, jest udokumentowanie zbrodni okupanta. Mamy tutaj dwa rodzaje wizualnych znaków za pośrednictwem których zostało to osiągnięte. Po pierwsze udokumentowane są miejsca zbrodni – jest album poświęcony obozowi w Żabikowie, obozowi w Forcie VII, Niemieckiemu Aresztowi Śledczemu przy ul. Młyńskiej oraz siedzibie Gestapo. Po drugie, albumy te zawierają również obrazy masowych grobów, odkrytych tuż po wojnie, co dopełnione jest fotografiami tychże, wyłączonymi z obiegu przez kuratorów Cyryla, uznanymi za zbyt drastyczne.

W książce pt. *Fotografia. Między dokumentem a symbolem,* Sławomir Sikora zastanawia się nad naturą fotografii, a konkretnie jego zdaniem jej najistotniejszą kwestią czyli znaczeniem, które zawsze oczywiście wyłania się w kontekście. Natura fotografii natomiast oscyluje pomiędzy byciem dokumentem a byciem symbolem, czy jak chce Sikora za Jurijem Łotmanem: „kondensatorem pamięci”[314]. Moim zdaniem takie postawienie problemu jest jak najbardziej zasadne gdyż, jak twierdzę za Rolandem Barthesem-semiologiem, fotografia z jednej strony tworzy znaki, symbole i toposy za pośrednictwem, których komunikuje się ze sobą społeczeństwo. Z drugiej jednak strony trzeba przyznać, iż to właśnie jej mimetyczne właściwości – bycie owym lustrem – stanowią o sile tego medium. Zarówno musimy tutaj wziąć pod uwagę czysto fizyczny aspekt fotografii, a mianowicie to, iż, jak już wspomniałam, powstałe obrazy są odniesieniem do przedstawianego fragmentu rzeczywistości, a związek tegoż fragmentu rzeczywistości z jego fotografią jest związkiem podobieństwa (zredukowanego do dwóch wymiarów). Jednak, jeśli podejdziemy do fotografii w sposób mniej „ścisły” i poszukamy jej magii, czyli siły oddziaływania, to także dojedziemy

314 Sławomir Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 113. Sikora odwołuje się tu do eseju Łotmana pt. *Symbol w kulturze.*

do tego, iż jak powiedział Barthes, fotografia to „to-co-było", czyli pewnego rodzaju autentyczność obrazu przeszłości. Pisze on bowiem: „W jej działaniu [fotografii – przyp. A.T.] (…) nie chodzi o odbudowanie tego co runęło (w wyniku działania czasu, odległości), a jedynie o poświadczenie, że to co widzę – naprawdę istniało"[315]. I dalej, gdy opisuje pewne zdjęcie z pierwszej wojny światowej: „Oto polscy żołnierze na biwaku podczas wojny (Kertèsz, 1915). Nic w tym nadzwyczajnego, tyle że żadne malarstwo realistyczne nie upewniłoby mnie, że *tam byli"*[316]. Oraz wręcz wprost: „istotą Fotografii jest potwierdzenie tego, co przedstawia. (…) Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności"[317]. Chociaż to nie bycie dokumentem jest tutaj omawiane, lecz bycie świadkiem. Barthes zaznacza również: „Realiści, do których należę (…) nie uważają wcale Fotografii za „kopię" rzeczywistości, ale za emanację *rzeczywistości minionej,* za *magię*, nie sztukę"[318].

Z drugiej zaś strony mamy sferę kultury i języka, która każe nam szukać kodów i wyrazów danych obrazów, co pokazałam już na powyższych przykładach i co Barthes określa jako *studium* – choć na ostatnim etapie swej drogi ucieka od takiego czytania fotografii[319]. Bardzo trafnie tą dwoistość fotografii opisał niemiecki teoretyk Siegfried Kracauer[320], który zauważył iż fotografia ma wiele wspólnego z historią. Rozumiał on oba te fenomeny kulturowe jako sposób opisu rzeczywistości, jako fenomeny na styku epistemologii i estetyki, z jednej strony próbujące dotrzeć do prawdy i ją reprezentować, z drugiej zaś sięgające po wzorce i formy tegoż opisu, które nadają mu określony kształt. Kształt ten nazwałabym językiem, po który sięgają i fotografia, i historia. Zarówno fotografia, jak i historia „dotykają"

315 Barthes, *Światło...*, s. 138-139.
316 Tamże, s. 139.
317 Tamże, s. 144-146.
318 Tamże, s. 150.
319 Barthes – semiolog opisywał fotografię jako zakodowany przekaz Mitologiach (1957) natomiast w swej ostatniej książce Światło obrazu (1980) skupia się na pozakulturowym jej odczytaniu czyli punctum, choć zaznacza również istnienie studium, czyli wcześniej przez niego przebadanej sfery kultury. Więcej na temat filozofii fotografii Rolanda Barthesa w: Anna Topolska, *Metody analizy fotografii w świetle teorii Rolanda Barthes'a*, w: Dorota Skotarczak (red.), *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, Poznań 2008.
320 Sigfried Kracauer, *History. The Last Things Before The Last*, Princeton 1995.

rzeczywistości, której wiernie nie sposób przedstawiać, trzeba użyć narzędzi opisu tej rzeczywistości czy to werbalnych, czy też wizualnych. Fotografia poprzez swoją technologiczną stronę „dotyka" tejże rzeczywistości, świadczy o minionej obecności, historia korzysta ze źródeł, które dokumentują przeszłość, jednak i w jednym, i w drugim przypadku potrzebna jest forma przekazu: kadr, narracja, kontekst. Według Karcauera praca historyka powinna polegać na utrzymaniu równowagi pomiędzy tymi dwoma tendencjami, które zwie on jako *realistyczna* i *formatywna*. Podobnie zachowuje się fotograf. W tym momencie jednak, gdy przyglądamy się zdjęciom miejsc zbrodni oraz masowych grobów odkrytych tuż po wojnie, mamy przede wszystkim do czynienia z tym pierwszym aspektem fotografii, a mianowicie jej zdolności bycia świadkiem tego-co-było, choć cechy formalne tych zdjęć oczywiście również współtworzą ich znaczenie.

Mam tutaj na myśli cztery kolejne albumy Zielonackiego: „Niemiecki obóz w Żabikowie" zawierający 23 zdjęcia, „Fort VII – niemiecki Areszt Policyjny i Obóz Pracy Wychowawczej" zawierający 11 zdjęci, „Gestapo" zawierający 16 zdjęć, oraz „Niemiecki Areszt Śledczy przy ul. Młyńskiej" zawierający 8 zdjęć. Pierwszy z typów obrazów to fotografie pustych miejsc kaźni, drugi – masowych grobów (znajdujące się w albumie pierwszym oraz poza nim, jako nieupublicznione) . W przypadku Fortu VII są też dodatkowo obrazy z uroczystości upamiętniających to miejsce. Pierwszy typ obrazu spotykamy we wszystkich albumach. I faktycznie, w Żabikowie widzimy charakterystyczne dla ikonografii drugiej wojny światowej obozowe kolczaste druty – aż sześć zdjęć, obozowe podwórze z porozrzucanymi beczkami po benzynie użytej do spalenia ciał ostatnich więźniów – dwa zdjęcia, budynek karceru – przedstawiony na aż trzech zdjęciach, oraz nietypowy obraz rozbieralni dla więźniów (jedno zdjęcie). Wszystkie te obrazy świadczą nie tylko o tym co przedstawiają, ale również o tym czego na tych zdjęciach nie ma. Nie ma już bowiem ani

więźniów, którzy zostali zabici, a którzy spędzili w tym miejscu ostatni wycinek swojego życia, ani ich oprawców. Mamy więc tutaj do czynienia z derridiańską *diffèrance*, gdzie brak znaczonego faktycznie sugeruje znaczenie. Co więcej, robi to posiłkując się naocznością fotografii, która w naszym przypadku pokazuje, wręcz „odwzorowuje" to-czego-już-nie-ma-a-jest. Jest bowiem pamięć o tym. Zdjęcia Zielonackiego to zatem nie tylko to-co-było, ale także to-co-było-wcześniej, czyli niejako mają dwie warstwy czasowe, a nawet trzy i więcej jeśli dodać do tego momenty, w których zdjęcia te były oglądane przez różnorakich odbiorców.

Tym samym tropem idą zdjęcia miejsc kaźni z kolejnych albumów. W albumie drugim widzimy głównie bramę wjazdową do Fortu VII – cztery zdjęcia oraz kazamaty obozu widziane z zewnątrz – dwa zdjęcia. Jest też zdjęcie (zrobione zapewne zimą 1945 roku, bo drzewa są bez liści) przedstawiające teren obozu latem zapewne porośnięty trawą i drzewa [Fot. 99]. Z podpisu dowiadujemy się iż jest to „tzw. plac ćwiczeń" na terenie Fortu VII. Jak już pisałam w rozdziale pierwszym, owe „ćwiczenia" były to wyrafinowane tortury, które obozowi strażnicy zadawali więźniom. Zatem również tu jesteśmy odsyłani do faktycznego znaczenia zdjęcia poza jego kadr. W albumie trzecim widzimy osiem zdjęć przedstawiających ruiny Domu Żołnierza, w którym w czasie wojny znajdowała się siedziba Gestapo, a którą uciekający Niemcy wysadzili zapewne by zatrzeć ślady. Jest też siedem zdjęć ukazujących uchowane wnętrza tego budynku, oraz jedno zdjęcie pokazujące człowieka rozpoczynającego odgruzowywanie – jednak nie jest to tutaj lament nad zniszczonym miejscem lecz jak mówi podpis „odzyskiwanie cegieł". Ostatni album z tej grupy ukazuje wnętrza Niemieckiego Aresztu Śledczego przy ul. Młyńskiej z dokładnym udokumentowaniem narzędzi jakimi zadawano więźniom śmierć. Widzimy tu bowiem gilotynę – cztery zdjęcia, oraz inne narzędzia katowskie – też cztery zdjęcia, w tym wnętrze tzw. celi śmierci [Fot. 100].

Zielonacki tak mówił o sfotografowaniu tych miejsc: „Dotarłem do ulicy Młyńskiej, gdzie mieściło się więzienie. 21 stycznia hitlerowcy urządzili tam jeszcze ostatnią masakrę. Zobaczyłem nóż gilotyny i 5 szubienic z zapadniami. Pod ścianą leżały trupy powieszonych Polaków, których nie zdołano usunąć. Postanowiłem utrwalić te mordercze narzędzia, tak jak one mniej więcej działały ‘w akcji’.”[321]

Sposób ukazania zbrodni nazistowskich poprzez przedstawienie pustych miejsc po wydarzeniach drugiej wojny światowej to jeden z nurtów, który w XX wieku (zwłaszcza w latach 70-tych) na stałe zagościł w ikonografii. Paul Lowe napisał: „Takie obrazy *braku obecności* widzialnej przemocy mogą prowadzić widza do wyobrażeniowego zagłębienia się w naturę okrucieństwa, i naturę tych, którzy je czynią. Badając ten brak, możemy posłużyć się „banalnością zła” Hannah Arendt, która by znaczyła, że przestrzenie, w których okrucieństwo się dokonuje są często nieokreślone, codzienne, banalne, i że ludzie, którzy je popełniają mogą *wydawać się* powierzchownie takie same, nawet jeśli ich wewnętrzne motywacje i pobudki są dużo bardziej złożone niż to iż po prostu wykonują oni rozkazy. Fotografia, która jest optyczno-mechanicznym procesem, jest biegła w dokumentowaniu takich banalnych faktów sceny, i zapraszając widza do przyjrzenia się obrazowi w najdrobniejszych szczegółach, często generuje napięcie pomiędzy przyziemnością i wiedzą odbiorców na temat potencjalnego znaczenia zdobytego za pośrednictwem podpisu. Ta strategia „estetyki banalności” stała się powszechna we współczesnej praktyce fotograficznej. Jednakże, idea, zgodnie, z którą obraz, który pojawia się na powierzchni by być zwyczajną sceną lub osobą, lecz który, jak później odkrywa widz, zawiera inne, głębsze i bardziej wyobrażeniowe znaczenie, od dawna jest skuteczna.”[322] Nurt ten zagościł w ikonografii wojennej szczególnie za sprawą filmowego dokumentu Lanzmann’a pt. *Shoah,* który w swej warstwie formalnej był

321 Katarzyna Kolska, *Pamiętnik...*, s. 292.
322 Peter Lowe, *Picturing the Perpetrator,* w: G. Batchen, M. Gidley, N. K. Miller, J. Prosser (red.), *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, London 2012, s. 189.

niejako odpowiedzią na przeciwną tendencję – którą zresztą też spotykamy u Zielonackiego, o czym później – nadmiar obrazów nazistowskich okrucieństw w przestrzeni publicznej (wystawy, programy dokumentalne). Lanzmann nie pokazał bowiem ani jednego archiwalnego obrazu z czasów drugiej wojny światowej bezpośrednio ukazującego okrucieństwa, jedynie operował wizerunkami świadków, obrazami jemu współczesnych miejsc pamięci, takich jak Auschwitz, Treblinka, Chełmno, czy Sobibór, obrazami współczesnej mu Polski wschodniej, oraz Niemiec, jak również miast Zachodu gdzie podróżował aby spotkać się ze swymi rozmówcami. Ta metoda wizualnego upamiętniania była głosem w jednej z najbardziej podstawowych dyskusji na temat Holokaustu i zbrodni drugiej wojny światowej, a dotyczącej jakiejkolwiek możliwości reprezentacji tych wydarzeń będących jakoby poza Historią. I w nią, choć zapewne autor zrobił to nieświadomie, wpisują się również omawiane tutaj zdjęcia Zielonackiego.

Zelizer[323] zwraca uwagę na częste redukowanie owej dyskusji do kwestii tego czy należy pokazywać obrazy nazistowskich okrucieństw czy też nie. Wątek ten pojawia się bardzo często w dyskusjach nad fotografiami z Holokaustu, a ostatnio za sprawą artykułu Susan Crane *Choosing not to look*[324] (cytowanego już przeze mnie w rozdziale pierwszym), w którym to autorka stawia tezę iż samo patrzenie na te obrazy prowadzi do tzw. rewiktymizacji ofiar i postuluje tzw. repatriację niniejszych obrazów czyli objęcie ich szczególną ochroną i dozorem. Istnieją również głosy przeciwne, zwracające uwagę na dowodowy charakter owych fotografii, jak na przykład głos Susie Lienfield[325], jednakże gdy rozmawiamy o filmie Lanzmann'a trzeba zauważyć iż film ten wpisuje się zdecydowanie i świadomie w pierwszą tendencję. Sam reżyser powiedział: „Gdybym znalazł autentyczny film—sekretny film, jako

323 Zelizer Barbie, *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press 2001, s. 134.
324 Crane Susan, *Choosing not to look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography*, w: "History and Theory", Vol. 47, October 2008.
325 Linfield Susie, *A Witness to Murder. Looking at Photographs of the Condemned*, w: "Boston Review", September/October 2005.

że to było całkowicie zakazane—stworzony przez SS-mana i ukazujący jak 3000 Żydów, mężczyzn, kobiet i dzieci, zginęło razem, zagazowanych w komorze gazowej krematorium 2 w Auschwitz—jeśli bym znalazł coś takiego, nie tylko nie pokazałbym tego, lecz zniszczyłbym to."[326]

Jednak pomimo podobnego zabiegu estetycznego zastosowanego w przypadku miejsc kaźni, Zielonacki nie postąpił jak Lanzmann. W albumie o Żabikowie mamy bowiem, jak już wspomniałam również osiem zdjęć nieodkopanych a oznaczonych masowych grobów, oraz trzy obrazy z ekshumacji [Fot. 101]. Są też dalsze obrazy z ekshumacji w Żabikowie, cztery zdjęcia, jednak nieopublikowane na Cyrylu. Podobnie jak trzy kolejne przedstawiające martwe ofiary na dziedzińcu aresztu śledczego. Jak pisze Susan Sontag w swym eseju *Widok cudzego cierpienia*, „Jeśli był jakiś rok, kiedy potęga fotografii w zakresie nie tylko samej rejestracji, ale i definiowania najokropniejszej rzeczywistości przebiła wszystkie wyrafinowane narracje, to był to rok 1945, gdy w kwietniu i maju sfotografowano obozy Bergen-Belsen, Buchenwald i Dachau tuż po ich wyzwoleniu, a japońscy świadkowie, tacy jak Yosuke Yamahata, zrobili zdjęcia niedługo po spaleniu ludności Hiroszimy i Nagasaki na początku sierpnia"[327]. Fotografie Zielonackiego wpisują się w ten szeroki cykl powojennych obrazów śmierci i okrucieństwa, i pokazują, że los części ludności Poznania był taki sam. Co więcej, jako takie wryły się w pamięć mieszkańców, pokazywane co jakiś czas, na przykład na wystawach organizowanych przez Muzeum Fortu VII, które omówiłam w rozdziale pierwszym. Kilka obrazów odkopanych masowych grobów jest częścią stałej ekspozycji aż do dziś. Oczywiście obrazy wpisują się w nurt martyrologiczny poznańskiej ikonografii wojennej. Sontag mówi również iż: „zdjęcia cierpień i męczeństwa narodu to coś więcej niż przypomnienie o śmierci, porażce, wiktymizacji. One przywołują cud przetrwania. Pragnąc

326 Zelizer, *Visual Culture…*, s. 133.
327 Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2016, s. 33-34.

unieśmiertelnić wspomnienia, z konieczności musimy podjąć zadanie nieustannej odnowy, tworzenia wspomnień - w czym najbardziej pomagają nam pieczęcie ikonicznych fotografii. Ludzie chcą mieć możliwość odwiedzenia – i odświeżenia – swoich wspomnień. Wiele narodów, które padły kiedyś ofiarą przemocy, pragnie muzeum swojej pamięci, świątyni z całościową, chronologicznie uporządkowaną ilustrowaną narracją o swoich cierpieniach."[328] Dlatego też Poznaniacy tak usilnie walczyli o otwarcie Muzeum Fortu VII, gdzie umieszczono fotografie, o których tutaj mowa.

Pomimo to, uważam, że te najbardziej drastyczne powinny być oglądane i pokazywane w odpowiednich, najlepiej edukacyjnych kontekstach, jak na przykład właśnie muzeum – o czym pisałam już w rozdziale 1 – dlatego popieram decyzję kuratorów Cyryla, by w zbiorze zdigitalizowanych fotografii, dostępnych każdemu nie umieszczać tych najdrastyczniejszych. Także tutaj sam ich opis powinien wystarczyć. Nie jestem jednak również zwolenniczką niszczenia takich zdjęć, jak Lanzmann, usuwania ich na zawsze z ikonografii kultury Zachodu. Ich dowodowa, historyczna wartość jest niepodważalna, dlatego sądzę, iż przyszłe pokolenia powinny mieć możliwość ich zobaczenia i być może nowych refleksji nad nimi. I znowu przywołam tutaj Susan Sontag, która mówiła: „Można mieć poczucie obowiązku oglądania zdjęć dokumentujących potworne okrucieństwa i zbrodnie. Powinno się mieć poczucie obowiązku refleksji nad tym, co to znaczy na nie patrzeć i nad zdolnością do przyswojenia sobie tego, co ukazują."[329]

***

Równie problematyczne są obrazy w kolejnym albumie Zbigniewa Zielonackiego, który wprowadza nas w kolejny rozdział jego opowieści. Bowiem po tym jak pogrzebano zmarłych,

328 Tamże, s. 105.
329 Tamże, s. 114.

udokumentowano ruiny, miejsca zbrodni i ofiary, przyszedł czas na rozliczenie się z wrogiem, na akt zemsty. Namiestnikiem Rzeszy na Kraj Warty z siedzibą w Poznaniu został Arthur Greiser, nazista pochodzący ze Środy Wielkopolskiej, który przybył do Poznania już 13 września 1939 roku z zamiarem całkowitej germanizacji podległego mu terytorium poprzez eliminację Polaków (przez wysiedlenia oraz stopniową eksterminację, zwłaszcza elit, co jak wiemy miało miejsce w Forcie VII) oraz Żydów (poprzez eksterminację; to w Kraju Warty zapoczątkowano Holokaust w specjalnie zaprojektowanym do tego celu obozie w Chełmnie nad Nerem, a pierwsze eksperymenty z zagazowaniem więźniów przeprowadzono, o czym pisałam, w Forcie VII). Jego planem było też sprowadzenie Niemców, którzy skolonizowaliby podległe mu tereny, co w pewnym stopniu nastąpiło. Podlegały mu wszystkie obozy i więzienia na tym terenie włączając właśnie Fort VII, obóz w Żabikowie i wspomniany obóz śmierci przeznaczony do eksterminacji Żydów w Chełmnie nad Nerem. Był odpowiedzialny za machinę śmierci i terror w Kraju Warty gdzie mieszkańcy którzy pozostali w mieście i uniknęli śmierci byli całkowicie pozbawieni praw obywatelskich[330]. Greiser został aresztowany w maju 1945 roku przez Amerykanów na terenie Austrii gdzie zbiegł, a następnie, 30 marca 1946 roku, oddany w ręce Polaków. Po pobycie w areszcie w Warszawie przewieziono go do Poznania 14 czerwca tego roku, gdzie 21 czerwca rozpoczął się jego proces. Greiser podczas procesu bronił się w ten sposób, iż stwierdził, że posiada dwie dusze: duszę urzędową, która spełniała rozkazy, oraz prywatą, ludzką. Sąd jednak nie uznał tego tłumaczenia stwierdzając w wyroku: „ Dwoistość charakteru niemieckiej ‘duszy publicznej’ i ‘duszy prywatnej’, ujawniona przez oskarżonego, jest objawem typowym. Żaden inny naród nie potrafi tak godzić w swej psychice składników okrucieństwa dla innych (…) z elementami

330 Szczegółowo na temat Poznania podczas okupacji zobacz: „Kronika Miasta Poznania”, Okupacja I, nr 2009/2; „Kronika Miasta Poznania”, Okupacja II, nr 2009/3; oraz Jerzy Topolski, *Wielkopolska poprzez wieki*, Poznań 1999, s. 293-327.

pozornej dobroduszności w życiu rodzinnym i prywatnym."[331] Zjawisko to jest kolejnym przejawem tego, co Hannah Arendt określiła jako „banalność zła" w kontekście procesu Adolfa Eichmanna[332], tak samo jak Greiser współodpowiedzialnego za Holokaust i inne zbrodnie przeciwko ludzkości. 7 lipca został on skazany na śmierć przez powieszenie jako zbrodniarz wojenny. Wyrok wykonano na stoku Cytadeli 21 lipca 1946 roku. Była to ostatnia publiczna egzekucja w Polsce i Europie.

Zarówno proces Greisera jak i jego egzekucja stały się dla Poznaniaków swoistym spektaklem. Mogli oni bowiem zobaczyć na własne oczy ostateczną klęskę człowieka, który tak zaważył na ich losie i losie ludzi, których znali. Jak pisze Katarzyna Kolska: „Proces zbrodniarza hitlerowskiego, którego nazwisko znało każde dziecko w Wielkopolsce, budził zrozumiałe zainteresowanie, dlatego przez kolejne dwa tygodnie aula pękała w szwach."[333] I, co istotne dla przechowania tego spektaklu w pamięci Poznaniaków: „Wśród obserwatorów był Zbigniew Zielonacki, który dokumentował proces. To na jego zdjęciach zobaczyć możemy świadków zeznających przeciwko Greiserowi, jak i samego oskarżonego."[334] W albumie pt „Proces i egzekucja Arthura Greisera 1946" znajdujemy 7 fotografii z obrad sądu – Najwyższego Trybunału Narodowego w Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu. Dwa zdjęcia przedstawiają pełną aulę z wiszącym wysoko ponad obradującymi orłem białym, godłem Polski (już bez korony), które dominuje wizualnie przestrzeń będąc w niej jedynym symbolem. Odzyskanie władzy nad miastem przez Polaków ma tutaj wymiar triumfu. Dwa kolejne zdjęcia w większym przybliżeniu ukazują obradujący Trybunał. A następne pokazuje Greisera ze spuszczoną głową pilnowanego przez strażnika o surowym wyrazie twarzy, gdy w tle widnieje polskie godło. Obraz ten ukazuje zwycięstwo Polaków i upokorzenie Greisera.

331 Kolbuszewska Daina, *Miłości Arthura Greisera*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2009 nr 2 Okupacja I, s. 129-130.
332 Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o banalności zła*, Kraków 1987.
333 Kolska, *Pamiętnik...*, s. 249.
334 Tamże.

Kolejne dwa zdjęcia to obrazy przedstawiające publiczność i korespondentów prasowych obecnych na procesie. Faktycznie widać, iż sala „pęka w szwach", a zainteresowanie społeczne było ogromne [Fot. 102].

Jeszcze większe rzesze widzów zgromadziła egzekucja Greisera, rzesze, które zostały jeszcze pomnożone za pośrednictwem medium fotografii autorstwa Zielonackiego. Już pierwsza z fotografii ukazuje morze zgromadzonych ludzi. Jak powiedział w 2015 roku wiceprezydent Poznania Jędrzej Solarski: „Zbigniew Zielonacki uwiecznił m.in. egzekucję Arthura Greisera, namiestnika Rzeszy w Kraju Warty. O tej ostatniej publicznej egzekucji opowiadał mi dziadek. Dzisiaj to wydarzenie makabryczne, natomiast wtedy było wesołą uroczystością."[335] Władze powojennego Poznania zadbały zresztą o to, by jak największa liczba ludzi mogła być świadkiem egzekucji. Paweł Żuk relacjonuje: „W przeddzień stracenia Greisera w Poznaniu rozkolportowano specjalny dodatek zapowiadający datę i miejsce egzekucji. Stoki Cytadeli wybrano nieprzypadkowo – gwarantowały udział nawet 100 tysięcy widzów." [336] Egzekucja ta nie tylko została sfotografowana przez Zielonackiego, ale również relacjonowana na żywo w radio przez Bogusława Borowicza[337] oraz nagrana kamerą, z czego powstał film dokumentalny pt. „Niefachowy stryczek", którego reżyserem był Robert Stando[338]. Jak podaje Żuk: „Na zachowanym do dziś filmie widać morze ludzkich głów. Nastrój pikniku, podekscytowania. W tłumie sprzedawano lody, napoje i słodycze. Po egzekucji doszło do szamotaniny o wisielczy sznur. Podobno przynosił szczęście."[339] Wydarzenie to miało zatem jak widać ewidentnie charakter zemsty, odwetu, celebracji,

335 Marta Glanc, *Okrucieństwo wojny uwiecznione na fotografiach. Zobacz zdjęcia Zbigniewa Zielonackiego!*, http://poznan.eska.pl/poznaj-miasto/okrucienstwo-wojny-uwiecznione-na-fotografiach-zobacz-zdjecia-zbigniewa-zielonackiego/77792 [dostęp: 1.11.2018]
336 Paweł Żuk, *Ostatnia taka Zemsta*, w: „Newsweek Plus", nr 7/2017, https://www.newsweek.pl/plus/historia/xix-i-xx-wiek/publiczna-egzekucja-arthura-greisera-w-poznanskiej-cytadeli,artykuly,411966,1,z.html [dostęp: 1.11.2018].
337 Tamże.
338 Tamże.
339 Tamże.

jarmarku. Jednak, jak również celnie stwierdza Żuk: „Egzekucję gauleitera Arthura Greisera na stokach poznańskiej Cytadeli obserwowały dziesiątki tysięcy ludzi. Wśród nich dzieci. Chęć odwetu była silniejsza niż troska o konsekwencje dla psychiki.”[340]

Władze komunistyczne wykorzystały propagandowo egzekucję rozwieszając, dzień później, plakaty informujące o wykonanym wyroku. Co więcej obrazy z wydarzenia zaczęły się masowo popularyzować, gdyż Zielonacki wywiesił je w publicznej gablocie swojego zakładu fotograficznego w centrum miasta. Zdjęcia te przedstawiają: kata i jego pomocników (dwa zdjęcia), Greisera wchodzącego na szubienicę [Fot. 103] i zawiązywanie mu pętli na szyi (dwa zdjęcia), powieszonego już skazańca (trzy zdjęcia) oraz jedno przedstawiające ściąganie jego ciała z szubienicy. Poza tym są jeszcze zdjęcia wyłączone obecnie z publicznego obiegu: cztery fotografie pokazujące powieszonego Greisera w większym zbliżeniu. Zdjęcia te, oraz fakt ich wystawienia na widok publiczny, od samego początku budziły kontrowersje. Już po kilku dniach bowiem gablota została zniszczona a zdjęcia skradzione, o czym relacjonował „Głos Wielkopolski” podejrzewając „niemiecką prowokację”: „Czynu tego mógł dokonać tylko Niemiec, którego raziły dokumenty tego historycznego aktu sprawiedliwości nad katem Wielkopolski.”[341] Już wtedy sprowokowało to szeroką dyskusję na łamach prasy dotyczącą wymiaru etycznego tych fotografii i ich publicznego pokazywania. Do redakcji pisali czytelnicy, często popierający człowieka, który zniszczył gablotę. Jeden z nich pisał na przykład: „Zdjęcia gromadziły przed gablotką sporo ludzi, przeważnie młodzież i dzieci. Miałem okazję przyglądać się nieraz wybałuszonym oczom tych dzieci. Widziałem w ich spojrzeniu niezdrowy błysk zaciekawienia. (…) Sprawiedliwości stało się zadość. Kat i potwór w ludzkim ciele nie należy już do żywych. My, Polacy krzywd nigdy nie darujemy, ani ich nie zapomnimy. Ale skończyć trzeba z tym

340 Tamże.
341 Cyt za: Kolska, *Pamiętnik...*, s. 294.

makabrycznym ekshibicjonizmem”[342]. W końcu odezwał się sam sprawca zniszczenia gabloty. Okazało się, że był to były więzień jednego z obozów koncentracyjnych, który niepokoił się o wpływ takich obrazów na psychikę młodzieży i dzieci. Czytamy w jego liście: „Naszej młodzieży, której nerwy i tak zostały nadszarpnięte w latach okupacji, oszczędźmy niezdrowych wzruszeń”[343]. I faktycznie zdarzył się śmiertelny wypadek inspirowany egzekucją Greisera. Dzieci bowiem powszechnie bawiły się „wieszanie Greisera”. Podczas jednej z takich zabaw, jedno z dzieci udusiło się. Jak podaje Zarówno Kolbuszewska jak i Żuk, „władze starannie zatuszowały całą sprawę.”[344] Obrazy egzekucji Greisera wzbudziły także sprzeciw wpływowych intelektualistów. Na przykład Ewa Szelburg-Zarembina stwierdziła, że, jak pisze Żuk „proceder ten przypominał jej zamiłowanie hitlerowców do publikowania podobnych opisów. Pisarka była przerażona faktem, że o możliwość zbudowania szubienicy dla Greisera prosili władze stolarze z Łodzi. A także tym, że oprawców niemieckich z Gdańska wieszali ich byli więźniowie. Tłumaczyła, że wejście w rolę kata z chęci zemsty jest wypaczeniem człowieczeństwa.”[345] Była to, jak już pisałam, ostatnia egzekucja publiczna w Polsce, jako że pod wpływem oburzenia intelektualistów tego typu egzekucje niemieckich zbrodniarzy zostały potępione również przez ówczesnego ministra sprawiedliwości, Henryka Świątkowskiego. Omówione tutaj zdjęcia wpisały się jednak na stałe w zbiorową wizualną pamięć mieszkańców Poznania. Taka jest bowiem natura pamięci społeczeństw spektaklu. Jak pisze Sontag: „Nieprzerwany potok obrazów (…) zalewa nasze otoczenie, ale to fotografia najmocniej wbija się w pamięć. Pamięć działa na zasadzie stopklatki; jej podstawową jednostką jest pojedynczy obraz.”[346]

342 Cyta za Kolska, *Pamiętnik...*, s. 294-295.
343 Cyt za: Kolska, *Pamiętnik...*, s. 296.
344 Kolbuszewska, *Miłości…*, s. 133.
345 Żuk, *Ostatnia...*
346 Sontag, *Widok…*, s.30.

***

Ostatni z albumów Zielonackiego, który nas tutaj interesuje zatytułowany jest „Obchody, rocznice, defilady 1945-1947” i ukazuje czas już po wojnie, a właściwie etap wkraczania w czas pokoju i konstytuowania się nowej, komunistycznej władzy. Jednocześnie widać w tym obszernym albumie, zawierającym aż 160 fotografii, niejednolitość rzeczywistości tego okresu przejściowego. Widać bowiem zarówno uroczystości państwowe, partyjne, związane nierzadko bezpośrednio z Armią Czerwoną czy Związkiem Radzieckim, jak również uroczystości kościelne, czy też obrazy świadczące o nie dokonanym jeszcze do końca podziale świata na dwa zwalczające się bloki przedzielone Żelazną Kurtyną. Na zdjęciach pojawiają się następujące uroczystości. Pierwszą okazja do celebracji jest wkroczenie II Armii Wojska Polskiego do Poznania 7 marca 1945 roku. Mamy zatem 17 fotografii z tego dnia, oraz, jako że uroczystości były kontynuowane następnego dnia, 16 fotografii z dnia 8 marca. Zaraz potem mamy 6 zdjęć z pierwszego powojennego nabożeństwa odprawionego w odgruzowanej farze. A już 22 kwietnia, odbyła się sfotografowana przez Zielonackiego uroczystość wręczenia przez władze miejskie sztandaru 3. brygadzie pancernej II Armii Wojska Polskiego na placu Wolności, z czego mamy 10 zdjęć. Następnie udokumentowano manifestację pierwszomajową – 5 zdjęć, o zabarwieniu wyraźnie już prosowieckim, komunistycznym, jako że aż 3 z nich przedstawiają celebrowany portret Stalina [Fot. 104]. Następne są zdjęcia z obchodów 3 maja – tu mamy 14 zdjęć zarówno z kościelnej części obchodów na placu Wolności jak i z defilady Wojska Polskiego. Kolejnym udokumentowanym wydarzeniem jest wiec z okazji kapitulacji Niemiec 9 maja 1945 roku – aż 20 fotografii [Fot. 105]. Potem udokumentowano pierwszą powojenna procesję Bożego Ciała 31 maja – 7 zdjęć. Mamy dalej jedno zdjęcie z wiecu zorganizowanego na placu Wolności przez Okręgową Komisję Związków Zawodowych 16 września. Potem zaś są

fotografie z obchodów święta Chrystusa Króla – aż 20 zdjęć [Fot. 106]. Są też trzy zdjęcia z odsłonięcia pomnika bohaterów na Cytadeli 18 listopada. Następnie mamy zdjęcia z obchodów 27. rocznicy wybuchu powstania Wielkopolskiego połączonych z uroczystością wznowienia hejnału ratuszowego oraz odsłonięcia orła z wieży ratuszowej zorganizowanej w Sali Renesansowej tego samego dnia 27 grudnia 1945 roku. Są też zdjęcia z obchodów dnia zwycięstwa już w roku kolejnym 9 maja 1946 – 9 zdjęć. Dalej zebrano zdjęcia, które nie są dokładnie datowane, jedynie wiadomo, że pochodzą, z lat 1945-1947: są zdjęcia z wizyty marszałka Michała Żymierskiego – 13 zdjęć, oraz pojedyncze zdjęcia oddziałów Milicji Obywatelskiej, oraz zjazdu PPS z końca września 1946 roku (2 zdjęcia). Warto również wspomnieć w tym kontekście, iż ten czysto polityczny wymiar historii miasta z lat 1945-1947 został zrównoważony albumem dotyczącym życia codziennego z lat 1945-46, choć i tam mnóstwo jest symboli: portret Hitlera służący jako podjazd dla motocykla, symbole radzieckie, sierp i młot wiszące obok orła białego bez korony na wieczornicy zorganizowanej przez Armię Czerwoną i Ludowe Wojsko Polskie po „wyzwoleniu”, symboliczna zemsta na tych uznanych za zdrajców, czyli Folskdojczów – malowanie na ich plecach swastyki. Jest też zdjęcie niemieckich jeńców prowadzonych ulicą Armii Czerwonej (dziś św. Marcin), zdjęcia śmiejących się dzieci. Oraz fotografia z uroczystości w Teatrze Wielkim gdzie wiszą flagi aliantów, przy czym to flaga amerykańska zajmuje główne miejsce. Jest to jeden z tych obrazów, na których został uchwycony moment po zwycięstwie gdy jeszcze nie było powszechnie wiadomo (choć pewne ustalenia zapadły, jak wiemy już w czasie wojny) jak przebiegnie nowy podział świata, i gdzie sojusze wojenne wciąż obowiązywały w sferze symbolicznej.

Obraz jaki wyłania się z tych ostatnich związanych z końcem wojny zdjęć to pewna dwoistość i nie wyklaryfikowany jeszcze nowy ustrój polityczny przyniesiony wraz z

wojskiem ze Związku Radzieckiego. Jak pisze o tym okresie Jerzy Topolski: „Przeciętny Polak, szczególnie Wielkopolanin, żyjący z dala od terenów wschodnich, gdzie Polacy byli prześladowani przez drugiego okupanta, którym był Związek Radziecki, nie zdawał sobie w dostatecznym stopniu sprawy z tamtej historii. Przeważały bieżące zadania, w ferworze wykonywania których przechodziły na dalszy plan procesy wtłaczania kraju w orbitę zależności od ZSRR."[347] W tym czasie tworzone były struktury nowych władz na tych terenach. Czytamy dalej: „Stopniowo powoływano do życia rady narodowe i urzędy gminne. Przypomnijmy, że powstała w konspiracji tzw. Krajowa Rada Narodowa, będąca ekspozyturą przygotowujących się do przejęcia władzy, sterowanych przez Moskwę komunistów, była dla tych rad nadrzędnym organem."[348] Także tworzone były struktury Polskiej Partii Robotniczej, przy zdelegalizowaniu ugrupowań związanych z rządem emigracyjnym, i co za tym idzie niemożnością odrodzenia się Stronnictwa Narodowego. PPR zarazem dążyło do podporządkowania sobie PPS, wyeliminowania PSL, zwalczenia pozostałości po AK oraz przejęcia kontroli nad granicami działalności Kościoła katolickiego, którego silny wpływ społeczny i poparcie społeczne były ewidentne. W tle natomiast zachodziły też procesy transformacji gospodarczej i upaństwowienia przemysłu. Co więcej, jak zauważyła Krystyna Kersten: „Wewnętrzna więź, jaką w społeczeństwie polskim wykształciła walka z okupantem niemieckim nie przerosła w solidarność narodu skierowaną przeciw 'nowej okupacji'. Społeczeństwo było zdezorientowane, w stanie znacznego zamętu, poddawane różnorodnym naciskom. Panował nastrój tymczasowości, przeważała postawa bierności, krążyły pogłoski, wyrosłe z obaw o przyszłość i z oczekiwania odmiany. Ścierały się ze sobą najrozmaitsze racje. Nadzieja na prawdziwe zwycięstwo krzyżowała się z przekonaniem o konieczności włączenia się w odbudowę kraju niezależnie od tego, jaki rząd jest aktualnie u władzy."[349]

347 Topolski, *Wielkopolska…*, s. 331.
348 Tamże, s. 336.
349 Kersten Krystyna, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-48*, Warszawa 1984, s. 105.

Gdy spojrzymy na zdjęcia Zielonackiego zobaczymy odzwierciedlenie tego stanu rzeczy w warstwie symbolicznej. Z jednej strony bowiem mamy uroczystości związane z celebrowaniem zwycięstwa z okazji wkroczenia do Poznania w marcu 1944 II Armii Wojska Polskiego, głównie defiladę tego wojska przyjmowaną przez Bolesława Bieruta, komunisty, przewodniczącego Krajowej Rady Narodowej, oraz uroczystość wręczenia sztandaru 3. brygadzie pancernej tego wojska przez władze miasta. Z drugiej strony mamy oficjalne nabożeństwa, często towarzyszące uroczystościom politycznym. Dwa dni dzieli manifestację pierwszomajową na której wywieszono wielki portret Stalina, po bokach którego stoi poczet sztandarowy, i mszę świętą odprawianą na placu wolności z okazji uroczystości 3 maja, gdzie na honorowych miejscach siedzą obok siebie biskup Walenty Dymek oraz wicewojewoda Feliks Widy-Wirski, działacz komunistyczny. Mamy pierwszą powojenną procesję Bożego Ciała, bogatą w symbole (np. niesienie obrazu Jezusa), gdzie uczestniczą zarówno Widy-Wirski jak i gen. Karol Świerczewski oraz inni wojskowi. Zaraz potem wspomniane święto Chrystusa Króla, również oficjalne i niezwykle celebrowane, z procesją w centrum miasta prowadzoną przez biskupa Dymka oraz wysokim ołtarzem na placu Wolności, na jednym ze zdjąć przewyższającym ruiny miasta w jego tle [Fot. 107]. Te zdjęcia umieszczone są obok tych z uroczystości odsłonięcia Pomnika Zwycięstwa na Cytadeli, o którym była mowa w rozdziale drugim. Jak widać więc był to czas gdzie w sferze publicznej spotykały się sprzeczne z późniejszego punktu widzenia symbole. To samo dotyczy wspomnianych już towarzyszących sobie flag amerykańskiej i radzieckiej. Widzimy to na zdjęciach z defilady II Armii Wojska Polskiego, gdzie trybuna honorowa udekorowana jest właśnie tymi flagami oraz flagą polską pośrodku [Fot. 108]. Wszystko wskazywałoby, że mimo iż pomału komuniści wspierani przez Związek Radziecki przejmowali władzę w mieście, dano upust emocjom społecznym, nagromadzonych w związku ze zwycięstwem aliantów, związanych z

symboliką zarówno chrześcijańską jak i narodowościowo-patriotyczną (mamy huczne obchody powstania powstania Wielkopolskiego połączone ze wznowieniem hejnału, obchody trzeciego maja). Pomału jednak włączano do tych uroczystości elementy związane z komunizmem: portret Stalina na obchodach 1 maja, obecność dygnitarzy komunistycznych (Bierut, Widy-Wirski, Świerczewski), defilada II Armii Wojska Polskiego, formacji związanej ze Związkiem Radzieckim (duża liczba jej członków to Rosjanie) i bazującej w swej strukturze na Armii Czerwonej. Symbole nowego systemu zatem, jak widać ze zdjęć Zielonackiego przeplatały się z dotychczasowymi, i w kontekście zwycięstwa i coraz pewniejszego osadzenia nowych władz, coraz bardziej się umacniały i przejmowały sferę publiczną – np. poprzez powstający kompleks pomnikowy na Cytadeli, nowe plany urbanizacyjne związane z odbudową i rozbudową, itd. Ten natomiast okres zachował się na zdjęciach, choć nowe władze, jak można przypuszczać, zapewne korzystały z nich wybiórczo w różnych publikacjach.

Rozdział 5

Pomniki, tablice, ślady – topografia pamięci

Martin Pollack, austriacki eseista i tłumacz, piszący o trudnej pamięci europejskiej, zwłaszcza dotyczącej drugiej wojny światowej, zatytułował swój zbiór esejów wydany w 2016 roku *Topografia pamięci*. Podejmuje on w nim tematy pamięci o zbrodniach wojennych zarówno sprawców jak i świadków (jego własny ojciec był komendantem Sonderkoamndo odpowiedzialnym za zbiorową egzekucję zakładników wojennych na terenie Polski), o zatartych wspomnieniach, powracających w rozmowach po latach, lub o milczeniu. Interesuje go Europa środkowo-wschodnia: między innymi Polska, Słowacja, Niemcy, Austria. Docieka on związków pomiędzy pamięcią, miejscem (często miejscem zbiorowych mogił), słowem i obrazem. Część zbioru bowiem poświęcona jest fotografiom wyłaniającym się z mroków niepamięci, z zapomnianych zakamarków rodzinnych albumów – jak zdjęcie trójki dzieci podnoszących ręce w geście „hitlerowskiego pozdrowienia" z okładki polskiego wydania jego książki, albo wręcz przeciwnie – wystawianych na widok publiczny a nawet na sprzedaż. Jak powiedział Adam Michnik w laudacji z okazji przyznania Martinowi Pollackowi „Pióra Wolności", nagrody przyznawanej dziennikarzom przez Polską Agencję Prasową, „Architektura, która interesuje Martina Pollacka, i geografia składa się z permanentnej walki o prawdę, walki z zakłamaniem. To jest inna geografia niż ta, której uczymy się w szkołach, bo tu jest Babi Jar i Katyń, i Bełżec, i Treblinka, i groby Słowenii, i groby Besarabii, groby zatarte, groby, które miały nie istnieć. Martin Pollack odkopuje te groby, walczy o pamięć, walczy o przywrócenie głosu ofiarom. Potrafi być bardzo okrutny i szczery wobec własnej rodziny, wobec samego siebie."[350]

350 Adam Michnik, cytat z okładki książki Pollacka, Pollack Martin, *Topografia pamięci*, Wołowiec 2017.

Mnie, w niniejszym rozdziale interesuje podobna topografia, dotycząca Poznania i jego najbliższych okolic. Interesują mnie zatem zarówno miejsca zbrodni, miejsca dawnych obozów, te miejsca, które zostały upamiętnione, i te które nie, oraz pomniki i tablice, które rozsiane zostały po całym mieście, mnożąc się na przestrzeni powojennych dekad i wyznaczając mieszkańcom i przyjezdnym mapę pamięci o drugiej wojnie światowej w tym mieście. Ponieważ jest ich tak wiele, wkomponowały się one w naturalny sposób w przestrzeń miasta i jego wizualność, stając się jego oczywistym składnikiem a przez to niemalże niezauważalne dla mieszkańców żyjących tu na co dzień. Mamy więc tutaj do czynienia z mechanizmem anetstetyzacji, o której pisał Wolfgang Welsch, gdzie nadmiar jakiś obrazów powoduje znieczulenie odbiorców, którzy obierają je już nie na poziomie świadomości, ale podświadomości. Zatem wpływają one, ich obecność, na charakter miasta, które przeżywszy wojnę, po jej zakończeniu niemalże naturalnie stało się jej pomnikiem. Jednocześnie, gdy przyjrzeć się im bliżej, odzwierciedlają one kilka warstw: topografię terroru czasów drugiej wojny światowej, oraz polityczno-ideologiczne rozgrywki powojennych dekad, które jak się okazuje trwają do dziś na różnych płaszczyznach. Są one wyrazem zarówno oddolnych starań mieszkańców, lokalnych inicjatyw, często dotyczących jednostek czy grup albo danej dzielnicy, ale także „wielkiej polityki", której wpływ widać choćby w zmianach jakie nastąpiły w pamięciowej przestrzeni miasta po 1989 roku. Rozdział ten jest również dopełnieniem obrazu pamięci wojennej zarysowanego w poprzednich rozdziałach.

Krzysztof Wodiczko, artysta i autor książek i esejów na temat sztuki w przestrzeni publicznej oraz działacz na rzecz pokoju na świecie, stwierdził w jednym ze swoich esejów: „W kraju, z którego pochodzę, jest takie powiedzenie: 'Gdzieś pomiędzy pomnikami jest Polska', lecz najprawdziwszymi pomnikami są poszarpane wojną miasta, podobnie jak ich

mieszkańcy”[351]. I dalej: „Moja powojenna pamięć jest nawiedzana przez Warszawę [tam autor się urodził – przyp. A.T.], będącą płaskim terenem ruin zamieszkałych przez psychicznie zniszczonych, ocalałych z wojny ludzi, próbujących odgruzować swoje życie (…).”[352] Jak wiemy chociażby ze zdjęć Zielonackiego, omówionych w poprzednim rozdziale, Poznań, zwłaszcza jego centrum, po bitwie o to miasto wyglądał podobnie. Do dzisiaj nawet, ponad 70 lat po wojnie widać na niektórych budynkach ślady po kulach. Tak jest na przykład przy ulicy Nowowiejskiego lub Winogrady. Jednak, doceniając wymiar traumatyczny śladów wojny w przestrzeni miejskiej i potrzeby jej przepracowania, z drugiej strony autor ten zdecydowanie przeciwny jest monumentalizmowi pamięci wojennej, jej triumfalnemu wymiarowi, tak często obecnemu w różnych częściach świata, a w Poznańskiej sferze na pewno w czasach komunistycznych – co już widać było na przykładzie Cytadeli, i czasach ścierania się pamięci oficjalnej z oddolną, często w efekcie również triumfalną – czego przykładem może być, skądinąd istotny, pomnik Armii Poznań, który miał (i ma) wzbudzać narodową dumę. Wodiczko pisze jednak: „Przytłaczające wspomnienia wojenne, które prześladują mieszkańców, pozostają w silnej sprzeczności z miejskim kultem wojny i tradycją oficjalnego upamiętniania wojny, przez które wojna jest romantyzowana, nietrafnie przedstawiana, celebrowana, gloryfikowana jako zabytek miejskiej i narodowej tożsamości, i widziana nie po prostu jako coś, czego nie da się uniknąć, ale jako coś, co ma być podziwiane lub nawet pożądane. Te związane z wojną idee i przekonania są wzmacniane przez monumentalną pomoc symbolicznych miejskich struktur i pomników, które działają jako scena dla rozbudowanych masowych wydarzeń, takich jak parady wojskowe i paramilitarne, upamiętniające masowe zgromadzenia i inne państwowe i miejskie publiczne rytuały performatywne. Działania takie zarazem upamiętniają wojnę, jak i ją utrwalają.”[353] I

351 Wodiczko Krzysztof, *Miasta jako nie-wojenne pomniki*, w: Małgorzata Praczyk, *Pomniki w epoce antropocenu*, Poznań 2017, s. 38.
352 Tamże, s. 38-39.
353 Tamże, s. 39.

faktycznie, baza danych w ramach Systemu Informacji Przestrzennej Zarządu Geodezji i Katastru Miejskiego Geopoz w Poznaniu[354] na odstawie danych Wydziału Kultury i Wydziału Transportu i Zieleni Urzędu Miasta Poznania dotycząca pomników, tablic pamiątkowych i rzeźb w przestrzeni miejskiej zawiera 850 pozycji. Oczywiście jedynie część z tych obiektów dotyczy wydarzeń i osób związanych z drugą wojną światową, jednak jest to najliczniejsza ich grupa. Są to zarówno monumentalne pomniki, obeliski, głazy pamiątkowe, jak również tablice zarówno te w przestrzeni miejskiej jak i w publicznych budynkach, szkołach, urzędach, kościołach. Poznań zatem, choć nie jest tak na pierwszy rzut oka, jest wojennym pomnikiem gdzie widoczny jest zarówno monumentalizm i triumfalizm, jak i trauma i oddanie hołdu pomordowanym w czasie wojny.

Są jednak również miejsca „niewidoczne", gdzie dziś toczy się zwykłe życie miejskie, a gdzie kiedyś znajdowały się miejsca kaźni lub nazistowskie urzędy. Z jednej strony bowiem częścią przepracowywania traumy jest nie tyle zapomnienie, co zneutralizowanie bolesnych doświadczeń, miejsc, w których się wydarzyły, swego rodzaju ich „odczarowanie". Tak na przykład postąpiono z powstałym przed wojną Domem Żołnierza[355], w którym w czasie wojny Niemcy urządzili siedzibę Gestapo, a który odbudowany po zniszczeniach ostatnich dni wojny, dziś funkcjonuje jako siedziba Ligi Obrony Kraju jak również Operetki Poznańskiej (od 1956 roku) oraz miejsce różnorakich uroczystości. W miejscu tym w czasie wojny, jak pisano w przewodniku po miejscach pamięci w 1964 roku: „Przesłuchiwano tu Polaków oskarżanych o działalność patriotyczną, co połączone było z bestialskimi torturami; w piwnicach urządzono specjalną celę tortur, tzw. Maryśkę. Dom ten był katownią i miejscem męczeńskiej śmierci tysięcy Polaków z Poznania i okolic, a także cudzoziemców"[356]. Pomimo

354 http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php [dostęp: 11.11.2018]

355 Zob.: Lech Ławicki, *Dom Żołnierza przy ul. Niezłomnych*, w: *Raptularz Poznański 2003 - Kronika Miasta Poznania*, Poznań, 2003, s. 193-212, oraz: Tadeusz Świtała, *Poznań 1945. Kronika Wydarzeń*, Poznań 1986, s. 305.

356 *Przewodnik po upamiętnionych miejscach walk i męczeństwa. Lata wojny 1939-1945*, wyd. Rada Ochorny Pomników Walk i Męczeńsktwa, Warszawa 1964, s. 321.

iż Związek b. Więźniów Politycznych i Niemieckich Obozów Koncentracyjnych wnioskował już w październiku 1945 roku o wyburzenie owianego złą sławą budynku, nigdy do tego nie doszło, co przypisywać można ówczesnym władzom, i dziś mało kto pamięta jego wojenną funkcję. Z drugiej strony zatem może to być postrzegane jako pewne naruszenie sfery sacrum jaką w kulturze Zachodu przypisuje się miejscom zbrodni wojennych, obozom koncentracyjnym, więzieniom itp. Jednocześnie jest to kolejny dowód na to iż ówczesne władze faktycznie nie dążyły do tego by miejsca kaźni Poznaniaków w ogóle upamiętniać, wolano najwyraźniej tę pamięć zamazać otwierając operetkę. Na budynku jedynie zawisła tablica pamiątkowa.

Są też inne miejsca w Poznaniu, które nie znajdują się na obecnej oficjalnej mapie pamięci, a gdzie mieściły się na przykład obozy pracy przymusowej. W pewnym sensie zostały one ostatnio przywrócone miejskiej świadomości za sprawą działań izraelskiej artystki, obecnie mieszkającej w Berlinie, Hadas Tapouchi. Narzędziem Tapouchi jest fotografia i video – a zatem wciąż poruszamy się w sferze kultury wizualnej. Cykl fotografii z Poznania, które artystka zrobiła podczas swojej Rezydencji w Centrum Kultury Zamek zimą 2016 roku, jest częścią większego projektu. Projekt pod tytułem „Memory Practice", jak pisze sama artystka, zwraca uwagę na „banalność zła", fenomen, o którym już pisałam w poprzednim rozdziale przy okazji omawiania fotografii Zielonackiego przedstawiających puste miejsca po byłych obozach i więzieniach. Hadas pisze: „Projekt „Memory Practice kieruje naszą uwagę na banalność zła. Władza staje się zakorzeniona w historii miejsca poprzez proces normalizacji. Projekt oferuje krytyczną refleksję nad tym procesem poprzez przyjrzenie się memoriałom i pomnikom. Jak zbiorowa pamięć może i powinna być reprezentowana? Czy konwencjonalne techniki upamiętniania prowadzą do zapomnienia? Czy akt upamiętnienia koniecznie oddziela historyczny wydarzenie historyczne dystansując je

od teraźniejszości?”[357] W ramach projektu do tej pory powstało pięć cykli fotografii: z Berlina w Niemczech, Krems w Austrii, Lintz też w Austrii, greckiej wyspy Krety i Poznania. Zdjęcia z Poznania zatytułowane są „Force”, co autorka tłumaczy na język polski jako „Przymus”. Dokumentuje ona bowiem miejsca, w których w czasie drugiej wojny światowej na terenie Poznania znajdowały się przymusowe obozy pracy. Tak Tapouchi pisze o poznańskim cyklu: „Podczas rezydencji w Zamku zimą 2016 roku, Tapouchi stworzyła fotograficzną topografię przymusowych obozów pracy w Poznaniu. Dokumentując przekształcenia jakie przeszły te miejsca, fotografie pokazują ich zanurzenie w tkance krajobrazu miejskiego. Po drugiej wojnie światowej większość obozów została rozmontowana, zniszczona, przystosowana lub przebudowana. „Transforming” [wystawa Hadas Tapouchi o Poznaniu – przyp. A.T.] pokazuje jak przeszłość przenika się z codziennością, jak dziedzictwo wojny rozpuszcza się w banalności dnia codziennego. Te lokalizacja to lasy, szkoły, fabryki, biura, strefy wojskowe lub opuszczone przestrzenie. Poprzez codzienne praktyki historia staje się zarazem wszechobecna i niewidoczna.”[358] I rzeczywiście, jak już zauważyłam wyżej, historia w Poznaniu czyni go „wojennym pomnikiem” zarazem działając na zasadzie anestetyki: odbiorcy w pewnym momencie przestają reagować na jego przejawy, właśnie dlatego iż jest ich tak wiele.

357 https://www.hadastapouchi.com/new-page/ [dostęp: 12.11.2018] „The project “Memory Practice” directs our attention to the banality of evil. Power becomes ingrained in the history of a place through a process of normalization. The project offers a critical reflection on this process by reflecting on memorials and monuments. How can and should collective memory be represented? Do conventional techniques of remembrance lead to forgetfulness? Does the act of commemoration necessarily disconnect a historical event, distancing it from the present?” (tłum. na j. polski A.T.)

358 https://www.hadastapouchi.com/new-page/ [dostęp: 12.11.2018] „During the Zamek Residency in winter 2016, Tapouchi created a photographic topography of forced labor camps in Poznan. Documenting the transformations these locations have undergone, the photographs show their immersion into the fabric of the urban landscape. After the Second World War, most of the camps were dismantled, destroyed, appropriated, or rebuilt. “Transforming” shows how the past intervenes with everyday life, and how the legacy of war disintegrates into everyday banality. These locations may be forests, schools, factories, offices, military zones, or abandoned spaces. Through daily practices history becomes both omnipresent and invisible.” (tłum. na j. polski A. T.)

Hadas Tapouchi zawarła w swym cyklu fotografie takich miejsc jak: oczywiście Park Cytadela, gdzie również więziono jeńców wojennych zarówno polskich jak i brytyjskich i radzieckich, i gdzie Polacy pracowali podczas bitwy o Poznań przy uprzątaniu ciał Niemców zabitych przez Sowietów, o czym pisałam w rozdziale drugim; ale także mniej oczywiste miejsca jak na przykład ul. Gliwicka 2/Opolska, gdzie przymusowi robotnicy Deutsche Waffen und Munitionsfabriken zbudowali baraki i budynki dla robotników stojące tam do dziś i przedstawione na jednej z fotografii Hadas. Hadas również udokumentowała na banalnym zdjęciu wiejskiej drogi i domków dawne miejsce niemieckiej fabryki samolotów wojskowych Focke-Wulf dla niemieckiej Luftwafe, która znajdowała się w Krzesinach nieopodal Poznania, a później w trakcie wojny została przeniesiona do Poznania i zakłady produkcyjne mieściły się w poznańskich fortach I, Ia, II i IIa.

Na kolejnym obrazie widzimy znaną wszystkim Poznaniakom fabrykę im. Hipolita Cegielskiego, znaną bardziej z buntu robotników przeciwko komunistycznej władzy w czerwcu 1956 roku. W czasie wojny natomiast fabryka ta należała już od września 1939 do Deutsche Waffen und Munitionsfabriken i produkowała sprzęt wojskowy i amunicję na potrzeby niemieckiego wojska jako strategicznie ważna linia produkcyjna. Do końca wojny pracowało tam aż 20000 przymusowych robotników – jak ustaliła Tapouchi – którzy pracowali po 16 godzin dziennie przez cały tydzień. Po bombardowaniach alianckich w 1944 roku Niemcy przenieśli produkcję do Fortu V i IX oraz częściowo do Fortu Winiary na Cytadeli. Zdjęcie Hadas przedstawia ulicę i frontowe wejście główne do fabryki współcześnie, co pokazuje jak czas odsunął pamięć o wydarzeniach wojennych na dalszy plan.

Kolejna fotografia ukazuje nam dzisiejszy sklep „Społem” na tle bloków mieszkalnych przy ulicy Kościuszki 51 w Żabikowie pod Poznaniem. Jednak jak

dowiadujemy się z informacji dołączonej do zdjęcia jest to teren, który należał do dawnego obozu w Żabikowie. Jak wiemy, obóz został upamiętniony muzeum, które otwarto jednak dopiero mniej więcej w tym samym czasie co Muzeum w Forcie VII. Żabikowo bowiem było niejako przedłużeniem obozu w Forcie VII, który zlikwidowano w 1944 roku, przenosząc więźniów do nowego obozu, gdyż Fort był potrzebny do ulokowania tam fabryki radiostacji wojskowych Telefunken. Obóz w Żabikowie, co również podkreśla Tapouchi miał taki sam cel i przeznaczenia jak Fort VII – służył głównie do więzienia i zabijania polskich więźniów z terenu Wielkopolski. Natomiast na kolejnej fotografii Hadas widnieje brama wejściowa właśnie do Fortu VII, z charakterystycznym napisem „Konzentrationslager Posen" oraz krzyżem stojącym nad nią jak wiemy już od roku 1946, będącym jednym z symboli tego miejsca. Fortowi VII poświęciłam cały rozdział pierwszy, więc nie będę tutaj rozwijać tego wątku ponownie, wspomnę tylko, iż nawet to zdjęcie Tapouchi ukazuje pewną banalność historii we współczesnej codzienności jako, że w jego kadr wszedł zwyczajny kot [Fot. 109]. Kot jest czarny, więc zgodnie z polskimi ludowymi przesądami zwiastuje nieszczęście, jednak jest on na tym zdjęciu moim zdaniem bardziej *punctum* niż symbolem.

Losy Poznaniaków pochodzenia polskiego przeplatały się od wieków z losami ludności żydowskiej zamieszkującej to miasto i jego okolice. Jednak tuż po I wojnie światowej, po ustaniu zaboru niemieckiego i odzyskaniu przez Polskę niepodległości, większość Żydów wyjechała do Niemiec. W Poznaniu w okresie międzywojennym Żydzi stanowili 0,75-1,5 % mieszkańców[359] i byli najbogatszą ich warstwą. Migracje tej części społeczeństwa rozpoczęły się już jesienią 1938 roku, gdy do Poznania przybili deportowani Żydzi z Niemiec, w zakwaterowaniu których pomagała poznańska gmina żydowska. Natomiast latem 1939 roku, tuż przed wojną duża ich część wyjechała dalej na wschód

359 Sztyma-Knasiecka Tamara, *Między tradycją a nowoczesnością. Żydzi poznańscu w XIX I XX wieku*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2006, s. 59.

obawiając się Niemców i wojny. Los poznańskich Żydów nie różnił się od losu Żydów z innych części kraju zajętych przez Niemców w czasie wojny. Już w październiku 1939 roku, gdy uruchomiono Fort VII część z nich została tam od razu rozstrzelana. Kolejną część postanowiono wywieść do Generalnego Gubernatorstwa, jak innych mieszkańców miasta. Wywózki trwały od grudnia 1939 roku do lutego 1940 roku. Trafili oni do Ostrowa Lubelskiego, do gett w Warszawie i Łodzi, a następnie do obozów zagłady w Treblince, Chełmnie i Auschwitz. Natomiast resztę skierowano do obozów pracy przymusowej, jako że Niemcy potrzebowali siły roboczej. W Poznaniu w czasie wojny istniało ponad 30 obozów pracy przymusowej, w których znaleźli się Żydzi (obok Polaków, których jednak była tam znacznie mniejsza liczba, jako że ci z kolei częściej byli wywożeni na przymusowe roboty wgłąb Rzeszy lub deportowani do Generalnego Gubernatorstwa). Zresztą nie tylko Żydzi z Poznania znaleźli się w tych obozach, ale także ci przywożeni z innych miast Kraju Warty oraz nawet z innych krajów: Niemiec, Austrii, Czechosłowacji, Luksemburga. Jak podaje Zbigniew Pakuła[360] oraz Anna Ziółkowska[361] były to obozy w następujących miejscach: ul. Bielniki (Wilda, fabryka Remu), obóz Cybinatal (Dolina Cybiny), na Dębcu (omówiona już fabryka w Zakładach HCP), Obóz DWM (ul. Krańcowa oraz ul. Wileńska), obóz Droga Dębińska, obóz Poznań-Wschód przy ul. Gnieźnieńskiej, Fort Radziwiłł na Zagórzu, Golęcin, Garaszewo, Kobylepole, Kiekrz, obóz przy ul. Czechosłowackiej, Krzesiny (z którego to miejsca pochodzi jedna z omówionych wyżej fotografii Tappuchi), Krzesinki, obóz przy ul. Dmowskiego, Junikowo, wraz z podobozem przy ul. Bukowskiej, Starołęka, Luboń, Szreniawa, Łączny Młyn, Antoninek przy ul. Wandy, obóz Olszak, Piotrowo, Żabikowo (żydowscy więźniowie budowali tam obóz dla więźniów politycznych), Szeląg, Strzeszyn przy ul. Biskupińskiej, Antonin przy ul. Warszawskiej, Strzeszynek, Franowo, Stadion

360 Zbigniew Pakuła, *The Jews of Poznań*, Londyn-Portland 2003, The Library of Holocaust Testimonies.
361 Anna Ziółkowska, Topografia terroru. System represji okupanta wobec ludności polskiej I żydowskiej, w: Kronika Miasta Poznania 2009, nr 2 Okupacja I, s. 159.

Miejski, Krzyżowniki, Malta, Smochowice, ul. Albańska. Pakuła stwierdził, iż w końcówce 1943 roku wciąż znajdowało się w tych obozach około 4-5 tysięcy Żydów. Jednakże, w lipcu 1941 podjęto decyzję o zagładzie Żydów z Kraju Warty (podczas rozmowy Greisera z Himmlerem)[362]. Zresztą była to pierwsza tak szeroko zakrojona decyzja podjęta w sprawie „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”[363].

Jeśli chodzi o obozy pracy zaś, to większość z tych miejsc nie jest w żaden sposób oznaczona czy upamiętniona. Wyjątkiem jest obóz na Stadionie Miejskim, najbardziej utrwalony w pamięci mieszkańców, być może dlatego iż znajdował się najbliżej centrum miasta, a także iż administracyjnie jego częścią były inne z wymienionych obozów na terenie miasta. Przy ul. Królowej Jadwigi, obecnie przy budynku Multikina, znajduje się monument przedstawiający płomień menory, jednego z najbardziej znanych wizualnych symboli Judaizmu [Fot. 110]. Na słupie znajduje się napis: „W latach 1940-1943 Stadion Miejski był obozem hitlerowskim eksterminacji obywateli polskich pochodzenia żydowskiego z Poznania i okolic. Obóz ten posiadał 14 pododdziałów w rejonach: Antoninek, Dębiec, Malta, Franowo, Golęcin Junikowo, Kobylepole, Krzesinki, Krzesiny, Piotrowo, Krzyżowniki, Smochowice, Strzeszyn, Żabikowo. Więźniów wyniszczano głodem, morderczą pracą, egzekucjami.” Pomnik postawiono w roku 1983, czyli jak widać również na fali zmian w krajobrazie pamięci w Poznaniu, gdy otwierano muzea w Forcie VII, Armii Poznań, Żabikowie. Także wtedy do narracji głównego nurtu przedostają się wątki dotyczące Holokaustu, choć często jeszcze w kontekście martyrologii narodu polskiego.

Więźniowie upamiętnionego tutaj systemu obozów pracy przymusowej zatrudniani byli do takich przedsięwzięć jak mi. in.: budowa jeziora Rusałka, Jeziora Maltańskiego, czy odcinka autostrady Berlin-Poznań-Łódź przebiegającej na obrzeżach miasta[364]. Jedno ze zdjęć

362 Tamże, s.160.
363 Tamże.
364 Tamże, s. 159.

Hadas Tapouchi przedstawia sielankowy wręcz obraz jeziora i drzew wokół niego jesienną lub wczesnowiosenną porą [Fot. 111]. Z podpisu jednak dowiadujemy się, iż jest to sztuczne jezioro Rusałka wykopane i zbudowane wysiłkiem pracy przymusowej ludności żydowskiej (z obozu w Krzyżownikach) i częściowo również polskiej, choć oddzielonej od żydowskiej. Pod karą śmierci nie mogli oni informować na zewnątrz nikogo na temat warunków pracy i traktowania Żydów. Hadas wspomina jednak osobę Jana Jankowiaka, którego świadectwo znalazła w archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, który przynosił Żydom jedzenie, za co został wysłany do Gross-Rosen a potem Buchenwald, gdzie przebywał do końca wojny. Rusałkę otwarto do użytku publicznego (tylko dla Niemców) latem 1943 roku.

Podobna jest fotografia przedstawiająca jezioro Malta [Fot. 112]. Widzimy spokojną, niebieską wodę jeziora, niebieskie niebo, trawy nad brzegiem oraz obiekty sportowe po drugiej stronie jeziora. Malta jest obecnie popularnym miejsce spędzania wolnego czasu przez Poznaniaków. Tapouchi uświadamia, przywraca pamięć, że jezioro to wykopane i stworzone zostało przy użyciu przymusowej pracy Żydów więzionych w obozach. Robotników brano do kopania tego jeziora z obozów w Forcie Radziwiłł, na Stadionie Miejskim, w Antoninku, z obozu Cybinatal (mieszczącego się na miejscu obecnego jeziora), oraz z obozu na skrzyżowaniu Wileńskiej i Krańcowej. Nie sposób ustalić liczbę ofiar tego projektu.

Pozostałością po poznańskich Żydach w przestrzeni miejskiej oprócz wspomnianego pomnika upamiętniającego ofiary obozów pracy przymusowej jest kwatera żydowska na Cmentarzu na Miłostowie oraz dwa budynki po dawnych synagogach: przy ul. Żydowskiej 15/18 oraz przy skrzyżowaniu ul. Wronieckiej i Stawnej. Synagogi te zostały w czasie drugiej wojny światowej zdewastowane, a ta druga przerobiona na pływalnię dla żołnierzy Wermachtu. Pływalnia w Nowej Synagodze funkcjonowała dalej po zakończeniu wojny służąc Poznaniakom. Zamknięto ją dopiero w 2011 roku. W międzyczasie miasto oddało

budynek Związkowi Gmin Wyznaniowych Żydowskich w RP w 2002 roku. A w 2004 roku na budynku pojawiła się tablica upamiętniająca poznańskich Żydów w języku polskim i angielskim, a później, w 2013, w języku polskim, hebrajskim i angielskim o treści: „Pamięci Żydów poznańskich zamordowanych w latach 1939-1945 przez niemieckich okupantów. W tym budynku znajdowała się synagoga zbezczeszczona i zamieniona na pływalnię przez Niemców podczas II wojny światowej" [Fot. 113]. Wokół budynku toczyły się liczne spory, ostatecznie ma się tam znaleźć Centrum Judaizmu i Dialogu. Obecnie budynek stoi zamknięty. Pozostawienie funkcji budynku nadanego mu przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej przez wiele powojennych dekad świadczy o tym, iż o żydowskim elemencie miasta nie chcieli pamiętać ani komuniści, ani ich oponenci często związani z przedwojenną poznańską prawicą nastawioną co najmniej niechętnie do Żydów (pobrzmiewa to jeszcze w XXI wieku w propozycjach wyburzenia budynku dawnej synagogi i tym samym ostatecznego wymazania śladu po poznańskich Żydach w przestrzeni miejskiej[365]). Obecnie kwatera żydowska na Miłostowie jest jedynym miejscem pamięci im poświęconym, a założono ją w 1958 roku, czyli dopiero po zakończeniu okresu stalinowskiego. Jak pisze portal „Wirtualny Sztetl" dokumentujący ślady obecności Żydów w Polsce oraz ich współczesną obecność: „W 1958 roku na cmentarzu komunalnym w dzielnicy Miłostowo utworzono wydzieloną kwaterę żydowską. W jej obrębie znajduje się kilkanaście powojennych grobów oraz dziesiątki macew ze zniszczonego cmentarza żydowskiego. Centralną część kwatery zajmuje kilka masowych mogił, w których spoczywają ofiary Holocaustu. Tu również złożono kości, wykopane podczas budowy Targów Poznańskich."[366] Pomimo tego, iż Cmentarz na Miłostowie jest cmentarzem komunalnym w kwaterze tej zachowano formy tradycyjne dla kultury

365 Daina Kolbuszewska, *Czy poznańską synagogę można wyburzyć?*, w: „Gazeta Wyborcza" 12.01.2006, http://poznan.wyborcza.pl/poznan/1,36001,3110371.html, [dostęp 16.11.2018].

366 Wirtualny Sztetl, https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/p/586-poznan/114-cmentarze/28723-cmentarz-zydowski-poznan-milostowo [dostęp 16.11.2018].

żydowskiej: macewy w formie głazów (przypominające kamyki kładzione na żydowskich grobach) z wyrytymi inskrypcjami w języku hebrajskim.

Wracając do projektu Tapouchi, uwieczniła ona jeszcze kilka innych miejsc noszących w sobie historię pracy przymusowej podczas drugiej wojny światowej w Poznaniu, takie jak: dawny browar Huggers przy ul. Suchej 19, gdzie wśród pracowników znajdowali się Polacy; budynek przy ul. Junikowskiej 35, gdzie znajdował się jeden z obozów, z którego więźniowie pracowali przy robotach w parku Kasprowicza; budynek przy ul. Śniadeckich 54/58 gdzie znajdował się oddział Telefunken – fabryki konstruującej radiostacje; tory kolejowe przy stacji Poznań-Franowo zbudowanej przez żydowskich więźniów; dawny budynek firmy budowlanej Eicke&Lewandowski przejętej przez Niemców, przy ul. Masztalarskiej 8, gdzie w czasie wojny pracowali Polacy za głodowe wynagrodzenie; obraz kortów tenisowych przy ul. Warmińskiej na Golęcinie, gdzie więźniowie wielu obozów pracowali przy zalesianiu tych terenów; dalej jest obraz przedstawiający miejsce gdzie znajdował się obóz na ówczesnym stadionie miejskim z wysokimi współczesnymi wieżowcami w tle; jest też ciekawa fotografia ukazująca ul. Akacjową gdzie znajdowały się budynki mieszkalne zbudowane dla niemieckich robotników fabryki działającej na terenie Zakładów im. Hipolita Cegielskiego. Na osobną uwagę zasługują zdjęcia budynku Uniwersytetu Medycznego, gdzie mieścił się piec krematoryjny przez Niemców wykorzystywany podczas okupacji do palenia ciał ofiar obozów pracy, obozów w Forcie VII i Żabikowie oraz wiezienia przy ul. Młyńskiej, oraz zdjęcie pustych terenów z nowymi budynkami mieszkalnymi w tle, na Wilczaku, gdzie znajdował się zakład palenia odpadów, i gdzie również, razem ze śmieciami, palono ciała więźniów różnych obozów [Fot. 114]. Zakład zamknięto dopiero w 1957 roku, czyli również dopiero po zakończeniu epoki stalinowskiej. Liczba ofiar spalonych w tych dwóch

krematoriach jest niemożliwa do ustalenia (Tapouchi podaje 4500 udokumentowanych kremacji dla pierwszego z nich).

Hadas Tapouchi zwieńczyła poznańską część swego projektu tradycyjną wystawą fotografii w salach Centrum Kultury Zamek w Poznaniu wiosną 2016 roku a także wystawą plenerową w przestrzeni miejskiej. Artystka umieściła swoje fotografie na bilbordach rozmieszczonych w całym mieście w ten sposób wkomponowując trudną, najczęściej nieupamiętnioną historię wojenną miasta z powrotem w jego tkankę. Bilbordy wtapiają się w krajobraz miejski jednocześnie informując tych, którzy zwrócą na nie uwagę o historii sfotografowanych przez Hadas miejsc, wyglądających obecnie tak zwyczajnie, jak przeciętny billboard w XXI-wiecznym Poznaniu. Jak pisze Łukasz Zaremba: „Ten szczególny typ obrazu, płynnie przechodzący w pewnym momencie polskiej historii w nowy typ krajobrazu, jest nieodłącznym elementem kultury i współautorem przemian swoich czasów. Jego sprawczość trudno jednak nazwać i ocenić; z pewnością nie pokrywa się ona z oczekiwaniami ani wykorzystujących go korporacji, ani przeciwników bilbordów (...)”[367]. Co więcej, artystka udokumentowała tę część projektu na filmie video, na którym wyraźnie widać jak wśród owych obrazów toczy się zwykłe codzienne życie miasta, ludzie czekają na tramwaje na przystankach gdzie umieszczono fotografie nie zwracając na nie szczególnej uwagi. To pokazuje też jak współczesna kultura wizualna staje się kulturą anestetyki, gdzie obrazu nikną w swym gąszczu, a ludzka percepcja nie jest już w stanie ich refleksyjnie przyswajać. Nie mniej jednak projekt Tapouchi jest niezwykle ważnym dokumentem zarówno nazistowskich zbrodni – posługując się estetyką charakterystyczną dla ukazywania kwestii „banalności zła” – jak i niepamięci o dużej części z nich. Wizualnie artystka przywróciła na moment

367 Łukasz Zaremba, *Bilbord*, w: Iwona Kurz, Paulina Kwitakowska, Magda Szcześniak, Łukasz Zaremba, *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, Warszawa 2017, s. 14.

Poznaniowi tę pamięć i pokazała do jakiego stopnia miejski krajobraz przesycony jest bolesną historią wojenną.

Na przestrzeni powojennych dekad jednak wiele miejsc i osób związanych z pamięcią w drugiej wojnie światowej, w różnym czasie, znalazło swą wizualną reprezentację bądź w postaci tablicy pamiątkowej bądź też pomnika. Tablice takie czy obeliski fundowane były często przez lokalne stowarzyszenia, grupy zawodowe, itp. Pojawiały się zarówno w budynkach miejskich, kościołach, szkołach, urzędach, jak również na obrzeżach miasta, w lasach, na cmentarzach. Od najwcześniejszych lat działalności grupy dążącej do stworzenia muzeum w Forcie VII dokumentacja takich miejsc była gromadzona w ręcznie robionym albumie, w którym wklejane były fotografie miejsc pamięci związanych albo z więźniami Fortu VII albo z ofiarami drugiej wojny światowej w szerszym kontekście. Album ten, jak już pisałam w rozdziale pierwszym, jest niejako symbolicznym poszerzeniem przestrzeni Fortu VII, w którego narrację pamięciową owe miejsca są włączane. Jako pierwsza w owym albumie jest fotografia tablicy pamiątkowej poświęconej poległym, zamordowanym i zagonionym w latach 1939-1945 kolejarzom, umieszczona w gmachu dyrekcji Kolei przy ówczesnej ulicy Marchlewskiego, na której to oprócz dedykacji wymienione są nazwy obozów i więzień, w których tym osobom przyszło zginąć, takich jak między innymi: Fort VII, Żabikowo, Ravensbrück, Buchenwald, Gross Rosen, Pawiak, Majdanek czy Dachau. Zatem przestrzeń pamięci poszerzana jest jeszcze bardziej i obejmuje wszystkie te miejsca. A Fort VII, w którym zgromadzona jest wizualna dokumentacja upamiętnień, gmach dyrekcji Kolei, gdzie znajduje się tablica, oraz wymienione miejsca kaźni niejako się przenikają tworząc swoistą mapę pamięci, w którą wpisuje się również los upamiętnionych kolejarzy.

Na kolejnym zdjęciu widzimy tablicę, która znalazła się w kościele garnizonowym przy ul. Szamarzewskiego, a która upamiętnia księży – żołnierzy poległych i zamęczonych w

obozach a latach 1939-1945. Jest to prosta tablica z krzyżem u góry i dużym napisem „Za Wiarę i Ojczyznę”. Nie wiemy, kiedy została ona odsłonięta, ale zważywszy, iż jest to druga pozycja w omawianym albumie, musiał to być początek lat 60-tych lub wcześniej (choć wątpliwe czy przed 1956 rokiem), bo wtedy zaczęto organizować izbę pamięci w Forcie VII i najprawdopodobniej zaczęto też wtedy prowadzić album. Świadczy ona o pamięci oddolnej, która funkcjonowała na obrzeżach pamięci oficjalnej w formie takich właśnie tablic umieszczonych na przykład właśnie wewnątrz kościołów, gdzie stanowiły element dyskursu religijnego bardziej niż państwowego, dlatego władze nie cenzurowały ich obecności w tych miejscach, gdyż stosunki państwo-kościół w czasach komunistycznych, mimo sporów, konfliktów i dominacji dyskursu świeckiego, po części opierały się na tolerowaniu elementarnych przejawów istnienia tej drugiej instytucji.

Kolejne fotografie są bardzo ważne gdyż upamiętniają głazy, obeliski i pomniki ustawione w miejscach straceń ludności Poznania i okolic więzionych w przeróżnych miejscach, przede wszystkim zaś w Forcie VII. I znowu przestrzeń obozu zostaje poszerzona o owe miejsca wizualnie upamiętnione zarówno poprzez owe monumenty jak i przez fotografie umieszczone w albumie. Pierwsze z tej serii są fotografie przedstawiające głaz pamiątkowy w lasku nad jeziorem Rusałka, tym samym, które zostało wykopane rękoma przymusowych robotników, głównie żydowskich, z obozów pracy [Fot. 115]. Lasek nieopodal był miejscem gdzie według świadków wywożono więźniów Fortu VII i rozstrzeliwano ich. Na monumencie widnieje napis: „Miejsce uświęcone męczeńską krwią bezimiennych mieszkańców Poznania więzionych w Forcie VII, a potem w kwietniu 1940 roku straconych przez okupanta hitlerowskiego”. Nad Rusałką postawiono jeszcze dwa pomniki, jeden bardziej geometryczny i formalny niż omówiony przed chwilą ogromny bezkształtny głaz, a drugi w formie obelisku kamiennego otoczonego obrysem krzyża. Na pierwszym widnieje

napis: „Tu zostało straconych przez siepaczy hitlerowskich w styczniu 1940 roku 2000 najlepszych synów ojczyzny. Cześć ich pamięci”. Na drugim widnieje wyryty napis o treści: „Tu spoczywają prochy około 40 bezimiennych mieszkańców Poznania, więźniów Fortu VII, straconych przez okupanta hitlerowskiego w grudniu 1940 roku. Cześć ich pamięci”. Tu jednak pojawił się spór. Na wniosek Wojewódzkiego Urzędu Wojewódzkiego Instytut Pamięci Narodowej wydał pismo wyjaśniające okoliczności zbrodni nad Rusałką. W jego treści czytamy między innymi: „(…) Z akt w/wym. Postępowania oraz z akt postępowania sprawdzającego o sygnaturze OKP Ko 8/79 w sprawie rozstrzeliwania obywateli polskich w pobliżu jeziora Rusałka w Poznaniu i grzebania zwłok w okolicy Fortu V wynika, że nad jeziorem Rusałka znajdowały się w okresie okupacji hitlerowskiej miejsca, w których dokonywano egzekucji bezbronnej ludności polskiej. Pierwsze z nich znajduje się – od strony południowej – na terenie byłych zabudowań fortecznych (teren ten w 1940 roku zniwelowano i przeznaczono pod budowę jeziora). Zgodnie z zeznaniami świadków dokonywano tam egzekucji na przełomie 1939/1940 roku. Zimą 1939/1940 roku rozpoczęły się masowe rozstrzeliwania Polaków na terenie pomiędzy schodzącymi się torami na wschód od jeziora, gdzie zlokalizowane było przedwojenne wysypisko śmieci, a w jego wgłębieniach – według zeznań świadków, rozstrzeliwania trwały do roku 1942. Przesłuchani świadkowie wskazali również miejsce przeprowadzonych w 1940 roku przez hitlerowców egzekucji w pobliżu wału biegnącego od strony północnej jeziora, konkretnie w miejscu przy „pniu grubego drzewa”, nieopodal plaży i parkingu w lesie golęcińskim. Miejsca tych kaźni zostały po wojnie upamiętnione. Zeznania bezpośrednich świadków zdarzeń wskazują, że w dwóch pierwszych miejscach rozstrzelano w 1940 roku osoby przywiezione z więzienia przy ul. Młyńskiej w Poznaniu. Nie udało się ustalić skąd przywożono ofiary innych egzekucji, choć niektórzy świadkowie wskazują, że nad Rusałką rozstrzeliwano również więźniów z Fortu

VII; w trakcie prowadzonego postępowania nie udało się potwierdzić tej informacji. Ciał ofiar rozstrzelanych nad Rusałką nie grzebano w miejscu egzekucji, lecz wywożono je, jak wskazują przesłuchani w trakcie prowadzonego śledztwa świadkowie, do lasów nieopodal Obornik (nie ustalono dokładnej lokalizacji), na cmentarze: Sołacki, Golęciński, Naramowicki, Jeżycki oraz do lasu przy Forcie V na Naramowicach i tam grzebano we wcześniej przygotowanych dołach. Naoczni świadkowie egzekucji z 1940 roku podali, że ofiary tych zbrodni chowano w przygotowanych wcześniej trumnach. (...)"[368]

W obliczu faktu, iż nad Rusałką jednak nie znajdowały się masowe groby, jak stwierdzała ostatnia z tablic, Wojewódzki Komitet Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa w Poznaniu zwrócił się do Prezydenta Miasta Poznania 29 listopada 2011 roku z prośbą o korektę napisu, na następujący: „Pamięci około 40 bezimiennych mieszkańców Poznania, więźniów Fortu VII, straconych przez okupanta hitlerowskiego w grudniu 1940 roku. Cześć ich pamięci". Spór z okolicznymi mieszkańcami trwa jednak do dziś. Wskazuje to na fakt iż pamięć, często zawodna jest ważniejsza dla lokalnej społeczności, niż dowody zebrane podczas formalnego śledztwa. Istotne również w tym sporze jest to jaka ma być reprezentacja tej pamięci, co ma zawierać inskrypcja. Mapa zbrodni hitlerowskich, a zwłaszcza nałożona na to topografia pamięci, jawi się dla lokalnej społeczności jako niezwykle ważna.

Kolejne zdjęcie w albumie miejsc pamięci to wizerunek pomnika w Lesie Dębińskim w Poznaniu, gdzie również dokonywano w czasie wojny egzekucji. Napis brzmi: „Miejsce pamięci kilkuset polskich patriotów rozstrzelanych przez hitlerowskich okupantów w kilku egzekucjach w latach 1939-1940". Natomiast jak dowiadujemy się z *Przewodnika po upamiętnionych miejscach walk i męczeństwa* z 1964 roku: „W latach 1939-1940 w Lasku Dębińskim przy nasypie toru kolejowego z Poznania Gł. do Starołęki Gestapo rozstrzelało

368 Pismo Instytutu Pamięci Narodowej - Oddziałowej Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Poznaniu, do Wielkopolskiego Urzędu Wojewódzkiego - Wydziału Polityki Społecznej w Poznaniu. Z dnia 14 marca 2011. Ko. 9/11 [źródło: IPN, Poznań].

kilkuset Polaków i Żydów, przywiezionych z Fortu VII”[369]. Znów, pomnik ten to prosty słup na płaskim podeście, gdzie ludzie stawiają znicze. Kolejne miejsce zostało oznaczone wizualnie i znalazło się na mapie pamięci Poznaniaków, choć jak widzimy napis na nim włączył zamordowanych tam również Żydów w narrację narodową jako „polskich patriotów”.

Jeśli chodzi zaś o masowe groby ofiar egzekucji hitlerowskich, to musimy pojechać trochę za Poznań. Jedno z takich miejsc znajduje się w podpoznańskiej wsi Dąbrówka. Tam, „w latach 1939-1940 w pobliskim lesie w dwóch miejscach gestapowcy i SS-mani przeprowadzili szereg egzekucji, w których rozstrzelano ponad 2500 osób przywiezionych z więzienia w Forcie VII w Poznaniu. Prochy ofiar spoczywają w 7 masowych grobach.”[370] Masowe groby znajdują się również w Dębienku koło Stęszewa, gdzie rozstrzelano ponad 1700 osób[371]. Zbiorowy grób znajdował się również w pobliżu Palędzia, gdzie „w listopadzie 1939 roku gestapowcy dokonali w pobliskim lesie licznych egzekucji, w których zginęło kilkuset osób (wśród nich około 70. studentów) przywiezionych z Fortu VII w Poznaniu. Ofiary pochowano w zbiorowym grobie na miejscu zbrodni.”[372] Ofiary te zostały po wojnie ekshumowane i obecnie ich grób znajduje się na Cytadeli w Poznaniu. 5 zbiorowych mogił znajduje się także w Sowinkach, gdzie w 1940 roku zamordowano ponad 600 osób[373]. Wszystkie te wymienione miejsca zostały symbolicznie upamiętnione ponikami nagrobnymi.

Wracając do albumu z Fortu VII, następna fotografia dokumentuje zbiorową mogiłę na cmentarzu Górczyńskim opatrzoną napisem: „Masowy grób nieznanych więźniów skrytobójczo pomordowanych i spalonych przez hitlerowców w latach 1939-1945”. Na grobie ustawiono prosty, drewniany krzyż. Dalej, wracamy na Cytadelę, gdzie znajduje się sfotografowany pomnik poświęcony ofiarom Gestapo w Poznaniu. Jest to głaz na płycie, w

369 *Przewodnik...*, s. 321.
370 Tamże, s. 321.
371 Tamże, s. 321-322.
372 Tamże, s. 322.
373 Tamże.

abstrakcyjnej formie, ważny w obliczu zatarcia pamięci o budynku Gestapo, gdzie, jak wspomniałam, po wojnie urządzono operetkę. Album zawiera także inne pomniki z cmentarza na Cytadeli: mogiła ofiar z Żabikowa, Fortu VII oraz znów – więźniów z siedziby Gestapo. W obliczu braku upamiętnień w owych miejscach w pierwszych powojennych dekadach, autorzy albumu zwizualizowali pamięć wklejając zdjęcia owych mogił, albumu, który docelowo miał się znaleźć w zamierzonym wtedy muzeum Fortu VII, niczym do albumu rodzinnego.

W albumie znajdują się również zdjęcia bardziej indywidualnych grobów więźniów Fortu VII, jak to zbiorowej mogiły członków ZWZ-AK Franciszka Witaszka, S. Górznej, H. Siekierskiej i H. Gunthera znajdującej się na Cytadeli [Fot. 116]. W mogile pochowano głowy tych osób znalezione po wojnie w Zakładzie Medycyny Sądowej[374]. Autorem pomnika nagrobnego był znany poznański rzeźbiarz Ryszard Skupin. Jest on prosty w formie, na płaskiej płycie stoją cztery prostokątne czarne nagrobki wymienionych osób. Cały grób usytuowany jest w polskiej części cmentarza bohaterów, centralnie wobec alejki prowadzącej w górę. Jak już pisałam w rozdziale pierwszym, Witaszek (zabity w Forcie VII 8 stycznia 1943 roku, po ciężkich przesłuchaniach w siedzibie Gestapo i potem już w Forcie) był jedną z tych postaci związanych z Fortem VII, których upamiętnić władze się nie spieszyły. Jako lekarz i działacz podziemia pracował on nad bronią bakteriologiczną i chemiczną przeciwko Niemcom, aż do momentu dekonspiracji przez Niemców. Jego imię nadano szkole podstawowej nr 9 w Poznaniu w roku 1967, a tablicę przed szkołą zawieszono dopiero w 1976. Jak pisałam, w 1963 roku został on pominięty w broszurze o Forcie VII. Z pewnością powodem były jego związki z AK. Natomiast zdjęcie jego grobu i jego współpracowników w działalności Państwa Podziemnego jak widzimy tutaj, znalazło się w albumie miejsc pamięci tworzonym z inicjatywy oddolnej w formie, jak pisałam, bardziej albumu rodzinnego z wklejanymi zdjęciami, niż w formie oficjalnej publikacji. Poza tym, później, już po otwarciu

374 Woźniak Marian (red.), *Encyklopedia Konspiracji Wielkopolski 1939-1945*, Poznań 1998, s. 634.

muzeum w Forcie VII i pierwszych zmianach w widocznym w mieście dyskursie pamięci, w roku 1985 zawieszono kolejną tablicę poświęconą tej postaci, przy ul. Wrocławskiej 5. Napis na niej brzmi: "Z domu tego w latach 1941-1942 dr Franciszek Witaszek P.S. Warta dowodził Związkiem Odwetu Poznańskiego Okręgu Z.W.Z.". Znacznie później, bo dopiero w 2003 roku Witaszkowi poświęcono inną tablicę, przy ulicy Dmowskiego 17, w pobliżu budynku w którym doktor mieszkał w katach 1939-1942, w 50-tą rocznicę jego śmierci, na której wyszczególnione są wszystkie funkcje które pełnił, oraz zasługi, za które spotkała go śmierć.

Do albumu wklejono również zdjęcie tablicy pamiątkowej innego znanego więźnia Fortu VII straconego w tym obozie 6 stycznia 1940 roku, byłego rektora Uniwersytetu Poznańskiego, Stanisława Pawłowskiego, która znajduje się w Collegium Maius przy ul. Fredry 10 [Fot. 117]. Prosta wygrawerowana tablica zawiera te wszystkie informacje, oraz tę, że ufundowana ona została przez kolegów i uczniów profesora. Był on jedną z tych osób, która zginęła w początkowej fazie czystek prowadzonych przez Niemców wśród elit Poznania, do czego służył im Fort VII. Jego tablica pamiątkowa to również wyraz pamięci, która nie mogła być wyrażona w inny oficjalny sposób. Fundowanie tablic pamiątkowych ofiarom drugiej wojny światowej przez ich środowisko zawodowe w ich miejscach pracy było w obliczu wybiórczego traktowania historii drugiej wojny światowej przez ówczesne władze sposobem na podtrzymanie lokalnej oddolnej pamięci. Do tej samej kategorii należy tablica pamiątkowa znajdująca się na kolejnym zdjęciu w omawianym albumie, poświęcona pracownikom Zakładów „Stomil”, znajdująca się na terenie tych zakładów przy ul. Starołęckiej w Poznaniu, na której wymienieni zostali wszyscy pracownicy, który zginęli podczas wojny, oraz kolejna tablica, także znajdująca się w Collegium Maius przy ul. Fredry, poświęcona profesorowi Stanisławowi Klandykowi, który zginął w Forcie VII w lutym 1940 roku. Udokumentowano również tablicę dedykowaną pracownikom ZUSu, ofiarom drugiej

wojny światowej, znajdującą się gmachu tej instytucji przy ul. Dąbrowskiego. Tablica jest prosta, kamienna, czarna, z wyrytym napisem upamiętniającym.

Owe tablice wizualnie są bardzo proste, generalnie brak jest na nich symboli, a całość skupia się na tekście. Ważne bowiem jest tutaj to, że dana osoba, lub osoby otrzymały swoje tablice pamiątkowe, co jest w kulturze szeroko pojętego Zachodu, gdzie granica pomiędzy pamięcią i historią zaciera się, ważnym rytuałem. Wedle Nory, pamięć taka jest zapośredniczona. I tutaj rolę tego medium pełnią owe tablice. Nora napisał: „Poszukiwanie pamięci jest poszukiwaniem należącej do kogoś historii”[375]. W obliczu braku określonych wątków i osób w wersji oficjalnej pamięci o drugiej wojnie światowej, widocznej w przestrzeni Poznania, liczne grupy potrzebowały owych wizualnych znaków obecności także i ich wersji pamięci, a właściwie już historii, przeciw-historii, konkretnej narracji, której elementami są owe tablice pamiątkowe, porozsiewane po całym mieście. Poza tymi poświęconymi lokalnym grupom i osobom zamieszczonymi w albumie w Forcie VII, oraz poza miejscami i pomnikami omówionymi w poprzednich rozdziałach, w przestrzeni Poznania znalazło się ich o wiele więcej. Przy czym wyraźne przesunięcie narracji zaobserwować można po roku 1989, gdy do głównego nurtu przedostają się wątki wcześniej wyciszone, oraz wcześniej w początku lat 1980-tych, gdy, jak to obserwowaliśmy w przypadku Fortu VII oraz Cytadeli, zaczynają się pojawiać coraz wyraźniej elementy związane z nurtem przeciwnym do oficjalnego, upamiętniającym osoby i miejsca związane z organizacjami ideologicznie obcymi komunistom. Wcześniej natomiast jedynym sposobem by upamiętnić osoby i miejsca niezwiązane z nurtem obowiązującym było właśnie, jak już widzieliśmy, wieszanie tablic w konkretnych gmachach, poświęconych konkretnym osobom lub grupom (na przykład pracowniczym, jak widzieliśmy), co dawało szanse obywatelom na

375 Tamże.

namiastkę upamiętnienia, przy braku bardziej ogólnych narracji nurtu przeciw-historii. Te, jak pisałam pojawiają się dopiero po 1989 roku.

Wśród monumentów głównego nurtu czasów komunistycznych, oprócz centralnych pomników na Cytadeli, znalazł się również „Pomnik Zwycięstwa" postawiony w 1968 roku w Parku Manitiusa, autorstwa Ryszarda Skupina nawiązujący do wygranej przez Sowietów bitwy o Poznań, oraz ich dalszego pochodu na Zachód [Fot. 118 i 119]. Pomnik składa się z dwóch części: wysokiego obelisku zwieńczonego schematyczną rzeźbą orła – polskiego znaku narodowego, oraz prostokątnego głazu położonego poziomo na nieregularnym postumencie. Głaz ten ozdobiony jest płaskorzeźbami po obu stronach. Po jednej wydać żołnierzy w hełmach z karabinami oraz czołg, a także wykutą datę 5 maja 1945 roku. Po drugiej natomiast widzimy rycerzy w zbrojach, na koniach, z kopiami w ręku, atakujących przeciwnika. Obok widnieje napis: „Grunwald 1410". W ten oto sposób zostało zarysowane kontinuum pomiędzy największą bitwą Średniowiecza na terenach Polski wygraną przez Polaków z Zakonem Krzyżackim, a bitwą o Poznań, w której Sowieci pokonali Niemców, i która otwarła im drogę na Zachód. Niemiec zatem to odwieczny wróg Polaków, natomiast Polacy i Sowieci to niejako jedna formacja tożsamościowa. Pomnik ten podtrzymuje zatem tezę o braterstwie polsko-radzieckim oraz wspólnym wrogu z Zachodu. Jednocześnie umacnia on teorię, iż Polacy powinni być systemowo nierozerwalnie związani ze swoim wschodnim sąsiadem, wyzwolicielem, kontynuatorem najlepszych militarnych tradycji polskich, czyli legitymizuje fakt iż Polska znalazła się w strefie wpływów Związku Radzieckiego i zaadoptowała komunistyczny ustrój.

W przestrzeni Poznania znajduje się więcej śladów po „wyzwolicielach". Leżą oni bowiem nie tylko na poznańskich cmentarzach (m. in. na Cytadeli oraz Miłostowie, gdzie jest cała kwatera im poświęcona) , ale również nieraz w grobach znajdujących się w innych

miejscach, jak na przykład to oznaczone przez pomnik nagrobny przy skrzyżowaniu ul. Rysia i Majakowskiego 324, upamiętniający miejsce pochowania 12 radzieckich żołnierzy, poległych w walkach o wyzwolenie rejonu Kobylepole. Pomnik ma prostą prostokątną formę, a na nim znajduje się napis w języku polskim oraz rosyjskim nazywającym wroga „niemiecko-faszystowskimi zaborcami", co nawiązuje również do okresu zaborów na tym terenie, zawierający datę 1945 oraz czerwoną gwiazdę sąsiadującą z krzyżem walecznych. Oczywiście oprócz grobów czerwonoarmistów są w Poznaniu również groby żołnierzy polskich (kilka kwater na cmentarzu na Miłostowie oraz Junikowie, gdzie znajduje się kwatera Armii Krajowej i postawiony dopiero w 1990 roku pomnik oficerów Wojska Polskiego-ofiar NKWD) oraz groby żołnierzy Wermachtu, choć Ci ostatni zyskali oficjalny pochówek na oddzielnej kwaterze, na Miłostowie, dopiero w roku 1994. Natomiast w roku 1970 na budynku przy ulicy Matejki 48/49 zawisła kolejna tablica związana ze zwycięstwem w bitwie o Poznań, informująca, „że w tym domu w dniu 12 lutego 1945 powstał Zarząd Miejski Stołecznego Miasta Poznania, który rozpoczął odbudowę zniszczonego w trakcie wojny miasta". Chociaż 12 lutego walki jeszcze trwały, tworzyły już się zręby administracyjne miasta pod patronatem „wyzwolicieli".

Poza ogólnymi pomnikami „zwycięstwa" i upamiętnieniami czerwonoarmistów, w przestrzeni miejskiej Poznania jeszcze w czasach komunizmu znalazły się liczne lokalne upamiętnienia, dotyczące konkretnej dzielnicy, grupy zawodowej czy osoby, co, jak widzieliśmy, częściowo udokumentowano w albumie z Fortu VII. Do tej grupy zaliczają się również tablice umieszczone w kościołach lub na kościołach, oraz liczne monumenty poświęcone harcerzom. Oprócz tych, już omówionych, w Poznaniu powstały następujące obiekty upamiętniające. Na przykład przy ulicy Wojska Polskiego 22 znajduje się tablica poświęcona pamięci poległych i zamordowanych podczas II Wojny Światowej adwokatów i

aplikantów adwokackich. W tym samym roku, czyli w 1970, odsłonięto tablicę „upamiętniającą 25-tą rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem oraz poświęconą nauczycielom poległym i zamordowanym przez hitlerowców w latach 1939 -1945” przy ulicy Prądzyńskiego. Inna tablica, poświęcona również nauczycielom zawisła przy ul. Mickiewicza 32 upamiętniająca – już bardziej ogólnie, nie tylko nauczycieli będących ofiarami hitlerowców – „nauczycieli i pracowników szkolnictwa Województwa Poznańskiego, ofiar II wojny światowej”. Znów w roku 1970, odsłonięto tablicę przy ul. Grunwaldzkiej 19 „upamiętniająca dziennikarzy wielkopolskich poległych i zamordowanych podczas II wojny światowej”. Później, w 1979 roku, przed budynkiem Energetyki Poznańskiej przy ul. Marii Panny 2 odsłonięto głaz upamiętniający pracowników Energetyki Poznańskiej, ofiar II Wojny Światowej. Co ciekawe na głazie umieszczona drugą tablicę w roku 2000. Tym razem już nie neutralną ideologicznie, ale bardzo religijną z płaskorzeźbą św. Maksymiliana o treści: „Ku chwale Boga i utrwaleniu dziedzictwa, któremu na imię Polska, na progu trzeciego tysiąclecia Chrześcijaństwa w jubileuszowym 2000 roku – Energetycy. Św. Maksymilianie oręduj za nami”. Ten dodatek wyraźnie zaznacza przesunięcie ideologiczne w przestrzeni publicznej po 1989 roku. Natomiast przy u. Słowackiego 19/21 w Domu Tramwajarza wisi tablica poświęcona poległym i pomordowanym w czasie drugiej wojny światowej pracownikom MPK z wymienionymi nazwiskami ofiar. Co ciekawe tablica jest drewniana, a na jej szczycie znajduje się krzyż z Chrystusem na nim [Fot. 120]. Nie wiadomo z którego roku pochodzi owa tablica, lecz prawdopodobnie najwcześniej z początku lat 80-tych.

Wśród tablic lokalnych społeczności mamy na przykład tę przy ul. Krzesiny 13, „upamiętniająca ludność Krzesin, Krzesinek i Szczepankowa, krzywdzonej w dniu 23.11.1943r. przez hitlerowską policję”. Oraz tę przy ul. Tarnowskiej 27 na głazie upamiętniającym ofiary II Wojny Światowej z rejonu Szkoły Podstawowej Nr 56,

usytuowanym pomiędzy dwiema tujami. Na głazie zamieszczona została lista upamiętnionych ofiar, co czyli miejsce wyraźnie nawiązującym do lokalnej, wręcz rodzinnej i osobistej pamięci. Bardzo ciekawa jest także tablica zawieszona już w marcu 1946 roku na budynku przy ul. Mariackiej 14, poświęcona mieszkańcom dzielnicy – ofiarom terroru hitlerowskiego. Tablica ta nie nosi jeszcze wszelkich znamion neutralności ideologicznej, bądź ideologii komunistycznej, gdyż ta nie do końca jeszcze wtedy była skonsolidowana. Na tablicy bowiem znajduje się krzyż oraz napis „poległym za wiarę i ojczyzną".

Tablice upamiętniające odsłaniane były również na terenach kościelnych, jak na przykład ta przy ul. Kościelnej 5 „upamiętniająca kapłanów z parafii Najśw. Serca Pana Jezusa i św. Floriana poległych podczas II Wojny Światowej" oraz ta przy ul. Spławie 86, na kościele św. Andrzeja Apostoła, poświęcona ofiarom II wojny światowej. Powstała również tablica na Winiarach, przy ul. Tadeusza Rejtana 8, „upamiętniająca parafian winiarskich, członków organizacji Wojska Ochotniczego Ziem Zachodnich" [Fot. 121]. Są na niej wymienione te osoby z imienia i nazwiska wraz z latami ich życia. A na tablicy znajdują się liczne odniesienia religijne począwszy od płaskorzeźby krzyża oraz napisu „wierni do końca Bogu i Ojczyźnie". Na tablicy widnieje również symbol „Polski Walczącej". Mamy także pomnik na terenie parafii w Kiekrzu poświęcony ofiarom różnych konfliktów, w tym II wojny światowej, z wymienionymi nazwiskami ofiar, oraz dominującą figurą Chrystusa stojącą na cokole, na którym znajdują się inskrypcje.

Od czasów zakończenia wojny częstym tematem podejmowanym w sferze publicznej, zwłaszcza w latach 80-tych, byli harcerze. W Poznaniu znalazło się kilka pomników im poświęconym. Na przykład przy ul. Prądzyńskiego w 1976 roku powieszono tablicę upamiętniająca Harcerzy Wildeckiego Hufca, poległych w trakcie II Wojny Światowej, a

przy ul. Bukowskiej i Przybyszewskiego odsłonięto w 1985 (lub 1989) tablicę poświęconą pierwszym poległym harcerzom we wrześniu 1939 roku w Poznaniu. Później, w 1998 roku harcerzom poległym w czasie II wojny światowej (już nie tylko z rąk hitlerowców) poświęcono głaz stojący przy ul. Szarych Szeregów i Karpińskiej. Obelisk postawili kombatanci z Podolan. Znajdują się na nim symbole harcerstwa oraz „Polski Walczącej" a także krzyż oraz złota tablica z wygrawerowanymi nazwiskami ofiar. Starszy pomnik poświęcony harcerzom, w formie obelisku, stoi przy ul. Widnej 3, zawierający dość ogólny napis, jak na tamte czasy: „Harcerzom, którzy oddali swe życia Ojczyźnie w latach 1939-1945". Natomiast od 1987 roku, czyli już schyłku czasów komunistycznych, przy Cytadeli, na końcu ul. Żniwnej, stoi pomnik o następującej dedykacji: „Poległym i pomordowanym w walce o niepodległość Ojczyzny harcerkom i harcerzom staromiejskiej dzielnicy Poznania 1918-1919, 1939-1945" [Fot. 122]. Pomnik ten nie tylko rozszerza zakres ofiar również na te poległe z rąk wschodniego agresora, jak również wyszczególnia także kobiety służące w harcerstwie, co jest tu pewnym novum.

Wśród upamiętnień przenikających do sfery publicznej w latach 1980-tych, prócz omówionego w rozdziale 3 słynnego pomnika Armii Poznań, mamy na przykład tablicę przy ul. Kramarskiej 15, „informująca, że w tym budynku w latach 1940-1941 działał Wydział Organizacyjny Poznańskiego Okręgu Związku Walki Zbrojnej", oraz tablicę przy ul. Mostowej 15, z roku 1985, informującą, że w „tym budynku mieścił się punkt kontaktowy Komendy Poznańskiego Okręgu Armii Krajowej oraz prowadzone były rozmowy pomiędzy PPR a AK". Tablica zawiera delikatny zarys symbolu „Polski Walczącej". Do tej grupy zaliczyć możemy również tablicę upamiętniająca miejsce powołania Wojska Ochotniczego Ziem Zachodnich, pierwszej zintegrowanej wojskowej organizacji konspiracyjnej w okupowanej Wielkopolsce (08.12.1939r.). Organizacja ta wywodziła się ze struktur

przedwojennych, a po rozbiciu jej przez Niemców w latach 1940-41 ci co przeżyli przeszli do Związku Walki Zbrojnej, organizacji związanej z polskim rządem na uchodźstwie nieuznawanym później przez władze komunistyczne.

Znacznie bardziej radykalne przemiany wizualnej sfery publicznej przyszły w latach 90-tych i później, zarówno w wymiarze ilościowym jak i jakościowym, bowiem pojawiają się dotychczas zepchnięte na margines tematy i wątki, a tablic i pomników powstaje wiele, by również ilością przezwyciężyć dotychczasową narrację. Już w roku 1990, jak pisałam w rozdziale poświęconym Fortowi VII, na budynku Urzędu Wojewódzkiego, przy alei Niepodległości 16/18 odsłonięto tablicę poświęconą Adolfowi Bnińskiemu, wojewodzie poznańskiemu w latach 1922-1928, oraz delegatowi rządu RP na ziemie wcielone do Rzeszy w latach 1940-1942. Jak wiemy, był on sympatykiem Endecji, rojalistą i konserwatystą, którego władze komunistyczne postanowiły wymazać z pamięci Poznania. Stąd tablica dopiero w 1990 roku. Z drugiej strony, możemy powiedzieć, że już w 1990 roku, gdyż pojawienie się tej postaci w sferze publicznej pamięci Poznania było jednym z pierwszych przejawów upadku systemu komunistycznego. Podobnie było z Narodową Organizacją Bojową, zbrojnym ramieniem Endecji, któremu, jak pisałam, postawiono pomnik na terenie Fortu VII w 1993 roku. Natomiast już w 1990 roku, przy ul. Dolna Wilda 28 zawieszono tablicę mówiącą że: „W piwnicach tego budynku od listopada 1939 roku znajdował się magazyn broni oraz działała drukarnia Narodowej Organizacji Bojowej. Likwidacja tej placówki przez Gestapo w styczniu 1941 roku spowodowała aresztowania i śmierć wielu działaczy organizacji". Tablica ta opatrzona jest symbolem orła w koronie oraz hasłem „Polska Narodowa", co wyraźnie nawiązuje do przedwojennych tradycji prawicowych. W roku 1990 pojawiła się również tablica upamiętniająca Tajną Polską Organizację Wojskową, powiązaną z Narodową Organizacją Bojową, oraz później z ZWZ. Tablica znajduje się przy

ul. Półwiejskiej, gdzie w okresie od 28 września do 1 kwietnia 1940 roku znajdował się sztab organizacji rozbity 1 kwietnia 1940, co spowodowało aresztowania i wyroki śmierci na członkach organizacji. Tablicę odsłonięto ponownie w 2005 roku.

W roku 1991 w miejscu zniszczonego w czasie okupacji pomnika Chrystusa Króla (na placu Mickiewicza), o którym Poznaniacy wciąż pamiętali, pojawiła się tablica informacyjno-kommemoracyjna o treści: „W tym miejscu do roku 1939 stał pomnik Chrystusa Króla ufundowany przez społeczeństwo Poznania w imię wdzięczności za niepodległość. Zniszczony przez hitlerowskiego okupanta." Jak widzimy więc znowu, wszelkie konflikty toczą się w dużej mierze także symbolicznej uobecnionej w warstwie materialnej i wizualnej. Pomnik symbolizujący chrześcijańskie wartości i ich zwycięstwo w formie odzyskania niepodległości od zaboru pruskiego, został od razu po wkroczeniu wojsk zniszczony przez Niemców jako znak ich powrotu na te ziemie jako włodarza. Podczas komunizmu zaś to nie wartości chrześcijańskie symbolizowane przez postać Chrystusa Króla, ale Związek Radziecki i jego ideologia miały być wyzwolicielami, i z tego względu nie odbudowano pomnika. Jego symboliczne upamiętnienie nastąpiło dopiero w 1991 w obliczu nowego ustroju. Co jeszcze istotne w przypadku tego pomnika, to to, iż już samo jego powstanie wiązało się z przemocą w sferze symbolicznej, a mianowicie ze zburzeniem wcześniejszego pomnika Bismarcka, który symbolizował pruskie władanie na tych terenach. Materiał z pomnika Bismarcka użyto do budowy pomnika Chrystusa Króla we wdzięczności za niepodległość, upokarzając w ten sposób Niemców. Jak pisze Małgorzata Praczyk: „Zrzucenie z cokołu, a następnie przetopienie pomnika, służyło wyrażeniu pogardy oraz satysfakcji wynikającej z upokorzenia Bismarcka, nie zaś ze zniszczenia zwykłego przedmiotu. Takie potraktowanie pruskiego pomnika rodziło emocje wśród Niemców, których poniżono za pomocą monumentu. Pomnik stał się zatem medium służącym przekazaniu

określonego komunikatu emocjonalnego i spotkał się z emocjonalną reakcją po wkroczeniu Niemców do Poznania w 1939 roku”[376]. Niemcy zatem niszcząc z kolei pomnik Chrystusa Króla dokonali niejako aktu zemsty w sferze symbolicznej, co więcej do rozbiórki pomnika wykorzystali polskich więźniów. W związku z tym, jak sugeruje Praczyk, owo zniszczenie mogło być odbierane przez Polaków jako męczeństwo, wzmacniając w ten sposób ich narrację martyrologiczną, szczególnie iż zachowane z narażeniem życia fragmenty statui zyskały niemalże status relikwii i trafiły do później do Muzeum Archidiecezjalnego[377]. W tym kontekście niemożność upamiętnienia owego monumentu w czasach komunistycznych jawiła się jako forma opresji i niewoli dla katolickich i narodowych środowisk Poznania. Dlatego, choćby symboliczne upamiętnienie miejsca, w którym pomnik stał, było zaraz po upadku komunizmu tak istotne dla nich i nierozerwalnie związane z jego wcześniejszą historią. Sprawa owego pomnika do dziś jest zresztą przedmiotem sporów wśród mieszkańców, jako że część dąży do jego odbudowania, a część uważa iż wracanie do historii i znaczeń narosłych wokół niego nie jest dobrym pomysłem.

Kolejny rok przyniósł kolejną tablicę. W 1992 przy ulicy Fredry, pojawiła się tablica, opatrzona znakiem „Polski Walczącej”, informująca, że „Na kopule tego gmachu, w którym w czasie okupacji mieściło się prezydium niemieckiej policji, harcerze Szarych Szeregów (tu wymienione są ich nazwiska) w dniu 2 marca 1940 r. wywiesili polską flagę.” Akt ten, ponieważ był dziełem harcerzy Szarych Szeregów (związanych z AK), a nie działaczy komunistycznych, nie był godzien upamiętnienia we wcześniejszych dekadach. Jednak jego wymiar patriotyczny, wolnościowy, został doceniony w czasach nowego ustroju po upadku komunizmu. W roku 1995 natomiast pojawiła się tablica (przy ul. Działowej, na bramie Cmentarza Zasłużonych Wielkopolan) poświęcona wszystkim Wielkopolanom

376 Praczyk Małgorzata, *Materia Pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasburgu w XIX i XX wieku,* Poznań 2015, s. 161.
377 Tamże.

poszkodowanym w czasie II wojny światowej, ufundowana przez Stowarzyszenie Polaków Poszkodowanych przez III Rzeszę, w „50 rocznicę zakończenia II wojny światowej". Znakiem czasu jest tutaj właśnie to sformułowanie mówiące nie o wyzwoleniu przez Sowietów, nie o rocznicy Polski Ludowej, lecz po prostu o zakończeniu wojny.

Kilka lat później, w 1999 roku, przyszły kolejne zmiany. Najpierw, w maju, zawieszono na gmachu Domu Żołnierza tablicę poświęconą „żołnierzom polskim wszystkich frontów i teatrów II wojny światowej" ufundowaną przez rezydującą w w tym budynku Ligę Obrony Kraju. Jak widać uwzględniono wszystkie fronty, nie tylko walkę z Niemcami. W tym samym roku pojawił się w centrum przestrzeni miejskiej Poznania ważny pomnik, który wpisał się w krajobraz miasta. Mowa o Pomniku Ofiar Katynia i Sybiru autorstwa Roberta Sobocińskiego, który odsłonięto w 60-tą rocznicę agresji ZSRR na Polskę 17 września 1999 roku [Fot. 123]. Pomnik znajduje się w eksponowanym miejscu, w Ogrodzie Zamkowym przy Zamku Cesarskim od ulicy Fredry. Tablica pamiątkowa głosi: „Odebrano im życie by zabić Polskę. Pamięci oficerów Wojska Polskiego i policjantów pomordowanych w 1940 roku z rozkazu Stalina w Charkowie, Katyniu, Miednoje i innych miejscach kaźni. Polakom zamęczonym w stepach, tajdze i łagrach Związku Sowieckiego. Rodacy". Zatem, jak widzimy, pomnik ten wpisuje się w znacznie szerszy kontekst niż tylko lokalny, czy też dotyczący losu Poznaniaków w szerszym kontekście, jest bowiem elementem pamięci ogólnopolskiej i uwzględnia wszystkie ofiary Związku Radzieckiego. Poznań tutaj aspiruje do mówienia jednym głosem z całym krajem, gdzie w latach 90-tych pomału zaczynają się pojawiać upamiętnienia Katynia. Zatem tożsamość Poznaniaków jest za pośrednictwem tego pomnika widziana jako dużo szersza niż tylko lokalna i przez pryzmat lokalnych konfliktów. Jednocześnie postawienie tego pomnika jest świadomym aktem polityki historycznej nakierowanej po 1989 roku na odkrywanie tzw. „białych plam" związanych z agresją

radziecką. Co więcej, forma pomnika nawiązuje do wielu światowych monumentów poświęconym ludobójstwu. Splecione ze sobą nagie ciała ofiar układają się niejako w koronę drzewa. Po środku znajduje się rysa, która po drugiej stronie pomnika przechodzi w nieregularny znak krzyża. Mamy więc tutaj wyraźnie zaznaczony kontekst martyrologiczny. Natomiast forma splecionych nagich ciał bezładnie porozrzucanych z jednej strony odwołuje się do znanych pomników Holokaustu, a z drugiej do formy zastosowanej już w Muzeum Fortu VII w przypadku bramy umieszczonej w jednej z cel, która z kolei poprzez figury zaplątanych w nią ciał nawiązuje do słynnej „Bramy piekieł" Augusta Rodina. Jeśli zaś chodzi o owe pomniki Holokaustu, mam tu na myśli zarówno najstarszy monument poświęcony Holokaustowi w Stanach Zjednoczonych, The Philadelphia Holocaust Memorial autorstwa Nathana Rapoporta, odsłonięty w 1964 roku, w którego formie widać chaotycznie splecione postacie ludzkie[378], jak i późniejsze pomniki takie jak San Francisco Holocaust Memorial, autorstwa Georga Segala z 1984 roku, przedstawiający leżące splecione nagie ciała ludzkie, oraz, przede wszystkim Miami Holocaust Memorial autorstwa Kennetha Treistera z 1990 roku. Ten ostatni monument w swej centralnej części posiada rzeźbę wyciągniętej ku górze ręki (z numerem obozowym), która składa się z nagich ciał splecionych ze sobą przerażonych postaci ludzkich [Fot. 124]. Podobnie w pomniku katyńskim w Poznaniu mamy formę sięgającą ku górze (korona drzewa), która składa się z ciał ofiar. Forma ta interpretowana jest jako nawiązującą symbolicznie do lasu i ekshumacji ciał ofiar w tymże lesie. Rzeźbą tą Poznań wpisał się zatem w szersze dyskursy: ogólnonarodowy a także ogólnoludzki.

Jednak w 2010 roku pomnikowi nadano nowe znaczenie, które, jak to się stało zresztą w narracji ogólnopolskiej, po części wyparło, lub zmniejszyło ważność pierwotnego

378 Zob.: https://www.34st.com/article/2018/10/holocaust-memorial-plaza-philadelphia-jewish-monument-reopening [dostęp: 24.11.2018].

znaczenia pomnika. Bowiem po katastrofie pod Smoleńskiem 10 kwietnia, w której zginął prezydent Polski Lech Kaczyński lecący na obchody 70-tej rocznicy mordu Katyńskiego, pod pomnikiem zamontowano drugą tablicę poświęconą ofiarom katastrofy[379]. Spowodowało to podwojenie znaczenia owego pomnika i przejęcie pewnych jego pierwotnych konotacji przez to drugie wydarzenie. Stało się tak zwłaszcza dlatego, iż części mieszkańców Poznania katastrofa smoleńska wydała się bliższa, iż odległy w czasie mord katyński, i to tam zapalane są znicze przy różnych okazjach upamiętniających prezydenta Kaczyńskiego, na przykład tzw. „miesięcznic smoleńskich". Widać zatem jak pamięć ewoluuje i często jedno wydarzenie nadbudowywane jest na drugie. Mamy tu do czynienia z opisanym przez Barthesa mechanizmem mitologizacji. Gdzie pierwotny pełen znak, mający swe *signifiè* (mord w Katyniu) i *signifiant* (forma włączająca go w narrację martyrologiczną), staje się pustym znakiem, *signifiant* gotowym przyjąć nowe *signifiè* (katastrofa smoleńska), tworząc znak drugiego stopnia czyli mit.

Do przemian w przestrzeni pamięci po 1989 roku zaliczyć również trzeba zmiany jakie nastąpiły w roku 2000 przed budynkiem dyrekcji zakładów im. Hipolita Cegielskiego, gdzie stoi głaz „Pamięci Cegielszczaków". Po zmianie napis zrównywał tych poległych w czasie drugiej wojny światowej oraz tych poległych w czerwcu 1956 roku i „na posterunku pracy". Natomiast w 2007 roku w Poznaniu, w centrum przy alei Niepodległości i ul. Libelta, za Teatrem Wielkim, stanął kolejny duży pomnik, obecnie już wkomponowany w krajobraz miasta, pomnik Polskiego Państwa Podziemnego i Armii Krajowej [Fot. 125]. Jest to projekt autorstwa Mariusza Kulpy, który odsłonięto 26 września 2007 roku w 68-mą rocznicę powstania Polskiego Państwa Podziemnego, na którym obecny był ostatni prezydent RP na uchodźstwie Ryszard Kaczorowski, co miało wymiar symboliczny[380]. Polskie Państwo

379 Zob: http://poznan.naszemiasto.pl/artykul/odslonieto-tablice-upamietniajaca-ofiary-smolenska,3199183,artgal,t,id,tm.html [dostęp: 24.11.2018].

380 Zob.: http://www.poznan.pl/mim/info/news/odsloniecie-pomnika-polskiego-panstwa-podziemnego-i-armii-krajowej,22242.html [dostęp: 24.11.2018].

Podziemne – w swym wymiarze organizacyjnym – uważane jest za „ewenement w skali Europy”[381]. Natomiast „konspiracja wielkopolska od początku aspirowała do odegrania czołowej roli państwowotwórczej na całym obszarze ziem zachodnich”[382]. Jak dalej piszą twórcy największej, i właściwie pierwszej szeroko zakrojonej publikacji na temat konspiracji w Wielkopolsce, „Wyniki naszych badań wskazują na to, że naukowe elity polityczne i społeczne przedwojennego Poznania zdołały stworzyć jeszcze przed aresztowaniami we wrześniu 1939 roku podstawy koncepcyjne i organizacyjne przyszłych struktur PPP w Wielkopolsce, a uczyniły to autonomicznie (…) W tym sensie można mówić o Poznaniu jako ośrodku państwowej konspiracji zachodniej (...)”[383]. W tym kontekście postawienie pomnika Państwa Podziemnego w Poznaniu jawi się jako ważny głos na arenie narracji ogólnokrajowej, na której główny ciężar kładzie się na konspiracji związanej z Warszawą i Krakowem, które to miasta znajdowały się na terenie Generalnego Gubernatorstwa. Wcielony do Rzeszy Poznań, w szczególnie trudnych warunkach posiadł również swoje własne rozbudowane struktury – które wedle twórców cytowanej Encyklopedii z grubsza można podzielić na cztery grupy (wywodzące się z przedwojennych partii, organizacje wojskowe i kombatanckie, organizacje utworzone w czasie okupacji, organizacje młodzieżowe)[384] – i które odegrały ogromną rolę w walce z okupantem i w podtrzymaniu nadziei na odzyskanie wolności na ziemiach zachodnich. Jeśli zaś chodzi o formę pomnika, to utrzymany jest on w nurcie postmodernistycznym i składa się z kilku elementów, które razem opowiadają pewną historię. Jak pisze Paweł Cieliczko w swym artykule na temat pomnika: „Postmodernistyczny monument składa się z kilku zasadniczych elementów: sześciu słupów pamięci, na których umieszczono pamiątkowe tablice, oszklonej krypty symbolizującej zejście do podziemi, oraz unoszących się nad całym założeniem sylwetek orłów. Centralnym elementem pomnika są

381 Woźniak Marian (red.), *Encyklopedia*..., s. 17.
382 Tamże.
383 Tamże.
384 Tamże, s. 24-31.

powalone, zardzewiałe, stalowe płyty symbolizujące zrujnowany dom – Polskę, zniszczoną przez najeźdźców. Wśród rumowiska widać jednak przeszkloną przestrzeń, jakby cudem ocalone podczas wojennej pożogi okno. Przez to okno zajrzeć można do wnętrza, do tego co znajduje się pod ziemią, pod ruinami państwa. Dostrzec tam można zniszczony mur, nadkruszone cegły, połamane rusztowania, ale widać też, że ktoś już te cegły oczyścił, naprawia rusztowanie i za chwilę zabierze się do odbudowy tego, co skrywa się pod ruiną – do odbudowy państwa. Okno nie służy jedynie podglądaniu tego, jak odbudowuje się podziemne państwo. Okno to także droga do wolności – nie tylko symboliczna. Przez nie właśnie, spod ruin, wydostają się ptaki – polskie orły, które nie dały się zgnieść okupantom. Wzbijają się w powietrze, rozprostowują skrzydła i fruną ku bramie wolności oraz słupom pamięci, na których odczytać można wyryty napis dedykacyjny – *Polskiemu Państwu Podziemnemu i jego sile zbrojnej Armii Krajowej – Wielkopolanie*."[385] Dodatkowo pomnik zawiera element lokalny, a nawet osobisty dla wielu mieszkańców: „Założenie pomnikowe dopełnione zostało bowiem przez około tysiąc imiennych, żeliwnych tabliczek, z informacją o obywatelach polskich poległych, pomordowanych i zmarłych w wyniku prześladowań pomiędzy 1 września 1939 roku, kiedy Niemcy napadły na Polskę, a 3 lipca 1945 roku, kiedy podjęto decyzję o rozwiązaniu struktur Polskiego Państwa Podziemnego. Tabliczki ufundowane zostały przez rodziny ofiar, ich przyjaciół, znajomych, samorządy, parafie, szkoły, uczelnie, korporacje zawodowe."[386] To, że pomnik oprócz wymiaru ogólnonarodowego posiada również właśnie wymiar lokalny, nadaje mu pewnej autentyczności, której brak innym ogólnym pomnikom. Jest on zatem niejako zakotwiczony w mieście, poprzez tabliczki indywidualnych ofiar, jednocześnie wpisując ich losy w szerszy wymiar, w którym przyszło działać podziemnym strukturom. Ponadto istotnym elementem

385 Paweł Cieliczko, *Pomnik Polskiego Państwa Podziemnego i Armii Krajowej*, http://fundacjakochaniapoznania.pl/pomnik-polskiego-panstwa-podziemnego-armii-krajowej/ [dostęp: 24.11.2018].
386 Tamże.

pomnika są ptaki (orły symbolizujące Polskę), które ukazane są w locie niejako odklejone od swej sztywnej formy z godła narodowego, przez co również pomnik zdaje się zbliżać do odbiorcy. Jednak najsilniejszym zabiegiem mającym na celu zbliżenie dzieła do odbiorcy jest to, iż nie mamy tutaj tradycyjnej formy cokołu i statui albo obelisku, ale formę, która nie jest monumentalna, w którą widz może wejść i której częścią może się stać jeszcze bardziej niż w przypadku pomnika Armii Poznań, który również formalnie zmierzał w tę stronę.

Dwa lata później pojawiły się kolejne monumenty, nieco bardziej peryferyjne, poświęcone, podobnie jak pomnik w parku zamkowym, ofiarom Związku Radzieckiego. Na osiedlu Wichrowe Wzgórze (dawnym Kraju Rad) w 2009 roku stanął głaz „Golgota Wschodu" poświęcony pamięci ofiar Katynia i Sybiru. Tablica na głazie jest w formie krzyża oraz emblematów Związku Sybiraków oraz Katynia zawierającym symbol korony cierniowej. Wątki, które tutaj powracają, dotyczące ofiar na wschodzie, przeplatają się z wypartą wcześniej z oficjalnej narracji tradycją katolicką. W tym samym roku pojawił się również pomnik poświęcony „poległym i pomordowanym na wschodzie w latach 1939-1945 wychowankom Gimnazjum i Liceum św. Marii Magdaleny w Poznaniu w roku 70 rocznicy agresji radzieckiej na Polskę". Na cokole pomnika znajdują się nazwiska ofiar. A całość wieńczy rzeźba anioła pochylonego nad ofiarami. Jest to częsty motyw sztuki nagrobnej, tutaj zaznaczający symboliczny grób wymienionych osób. Na fali przemian powstał również, w 2010 pomnik poświęcony policjantom zamordowanych przez NKWD, w formie tablic z nazwiskami ofiar, znajdujący się przy ulicy Swoboda 43a.

Na koniec wypada dodać, iż jednym z najbardziej charakterystycznych wspomnień z drugiej wojny światowej Poznaniaków, oraz szerzej – Wielkopolan, są wysiedlenia. Począwszy od września 1939 roku do roku 1944 Niemcy wysiedlili z Wielkopolski około 435 tys. Polaków oraz ponad 100 tys. Żydów. W większości przesiedlano ich do Generalnego

Gubernatorstwa, a około 35 tys. do Niemiec na roboty przymusowe oraz młodzież w celu germanizacji[387]. Jak pisze Topolski: „Konfiskata mienia szła w parze z masowymi wysiedleniami ludności polskiej i żydowskiej, które rozpoczęły się już w 1939 roku. Pierwsze wysiedlenia miały charakter niezorganizowany (…), jednakże już w październiku 1939 roku przybrały charakter masowy. Wysiedlonym, którym dla opuszczenia mieszkania dawano często jedynie 10 minut, umieszczano na jakiś czas (nawet do miesiąca) w prowizorycznie urządzonych obozach (jak na Głównej w Poznaniu czy w skonfiskowanej garbarni w Gnieźnie), po czym wywożono ich do Generalnego Gubernatorstwa. Wysiedlano najpierw inteligencję (głównie nauczycieli, prawników, duchownych), należało bowiem, w myśl wytycznych polityki niemieckiej w stosunku do Polaków, pozbawić ten naród warstwy przywódczej."[388] I tak, tych, których nie zabito czy nie umieszczono w Forcie VII albo innym więzieniu, czekał los wygnańca. Okólnik wyższego dowódcy SS i policji Kraju Warty z dnia 16 listopada 1939, wydany przez SS-Sturmbannführera Alfreda Rappa[389], wymienia kolejno trzy punkty w sprawie „usunięcia Polaków i Żydów z Okręgu Rzeszy Kraj Warty": Ujęcie inteligencji, ujęcie Polaków wrogich wobec Rzeszy i Niemców (wedle list), ujęcie elementów kryminalnych.

Tak o wygnaniu pisze autor wydanego niedawno *Pamiętnika z wygnania* Karol Kandziora: „Do przeżyć najmilszych zaliczałem bytowanie w domu, w gronie rodzinnym i najbliższym. Tam, wśród swoich ulubionych książek i zbiorów czułem się jakby w drugim, lepszym świecie, i tam było mi najlepiej. Dlatego dzisiaj, gdy znalazłem się nagle w warunkach tak odmiennych, szczególnie bolesne jest wspomnienie własnego gniazda (…) I kiedy dzisiaj , rozmyślając nad zmiennością losów i fortuny pomyślę, że wszystko to było tak niedawno temu, że jestem wraz z rodziną skazany na tułaczkę, na żywot z łaski komitetów i

387 Topolski, *Wielkopolska*..., s. 303.
388 Tamże.
389 Okólnik wyższego dowódcy SS i policji Kraju Warty z dnia 16 listopada 1939, w: „Kronika Miasta Poznania", 2009 nr 2 Okupacja I, s. 185-187.

ludzi dobrej woli, coś w głębi rwie się i buntuje, coś skamle w trzewiach! Kiedy wieczorami kładę się wraz z rodziną na rozesłaną w kilkumetrowej izdebce słomę do spoczynku, bez poduszki pod głowę, bez poczciwego przykrycia, i leżę na barłogu tym jak pies skopany i wygnany – przenoszę się duszą do Poznania, do mojego umiłowanego kąta, i wydaje mi się, jakobym tam był, a widzę oczami duszy każdy sprzęt, każde cacko miłe tak wyraźnie jak na jawie."[390] Wygnanie było dla ludzi, który go doświadczyli ogromną traumą, o której często przeżywszy wojnę nie byli w stanie mówić, przepracowując ją, bądź nie, samodzielnie. Jednak trauma ta nie znalazła wyrazu w postaci wizualnego upamiętnienia w przestrzeni Poznania poza kamieniem pamiątkowym stojącym od zakończenia wojny[391] w miejscu dawnego obozu przesiedleńczego w Poznaniu na Głównej przy ul. Bałtyckiej. Tak obóz ten opisywał Kandziora w swym pamiętniku: „Dwa baraki murowane, masywne, jednopiętrowe, trzy z drzewa, zaś jeden z nich olbrzymi, jednopiętrowy, do którego wnętrza doprowadzone były szyny kolejowe, mający wygląd ogromnej stodoły. Służył on kiedyś jako magazyn wojskowy. Wszystkie te budynki przystosowane były do przyjęcia mnóstwa ludzi. Na posadzkach i podłogach wąskie przejścia, przy długich, najprymitywniej skleconych z prostych desek stołach i ławach, rozesłane legowiska ze słomy."[392]

Wysiedlenia Wielkopolan były częścią szerokiego planu nazistów, którzy właśnie na terenach Kraju Warty chcieli stworzyć zalążek nowego „kraju wzorcowego: Mustergau". Cel ten zawarty został w zatwierdzonym przez Himmlera „Generalplan Ost". Pierwszym jego etapem były właśnie wysiedlenia, jako że naziści nie planowali germanizować Polaków na tych ziemiach ale albo ich unicestwić, albo wysiedlić dalej na wschód. Temat ten jednak nie był w powojennych dekadach szczególnie podejmowany, ani przez ówczesne władze Polski,

390 Kandziora Karol, *Pamiętnik z wygnania*, Poznań 2007, s. 30-31.
391 Beata Marcińczyk, *Kamień ku czci wypędzonych stoi w złym miejscu*, w: „Głos Wielkopolski", 9.11.2011, https://gloswielkopolski.pl/kamien-ku-czci-wypedzonych-polakow-stoi-w-zlym-miejscu/ar/470709 [dostęp: 4.12.2018].
392 Kandziora, *Pamiętnik…*, s. 50.

ani w szerszych kontekstach. Jak mówi Jacek Kubiak w swej rozmowie z Götzem Alym: „Deportacje Polaków z ziem wcielonych do Rzeszy zostały w publicznym dyskursie w Europie przesłonięte przez inne wielkie zbrodnie nazistów: Holokaust i obozy koncentracyjne. Przez dziesięciolecia deportacje były – nawet w Polsce – tematem peryferyjnym albo całkiem przemilczanym. A przecież związek tych wysiedleń z całością nazistowskiej „polityki ludnościowej" jest trudny do przeoczenia. Punkt dziewiąty aktu oskarżenia w procesie Adolfa Eichmana czyni go odpowiedzialnym za „deportację pół miliona przedstawicieli polskiej ludności cywilnej z ich miejsc zamieszkania w zamiarze osiedlenia Niemców na ich miejsce"[393]. Działo się tak dlatego, iż w samej Polsce, komunistyczne władze, jak dowodzę w tej pracy nie stawiały sobie za cel podgrzewanie antyniemieckich sentymentów w Polsce Zachodniej, gdzie owszem Niemiec jawił się jako odwieczny wróg, lecz ważniejsze było to, iż wskutek „wyzwolenia" przez ZSRR powstała Polska Ludowa i ten temat był celebrowany, w przeciwieństwie do martyrologii Wielkopolan. Po drugiej stronie „Żelaznej kurtyny" natomiast głównym wrogiem był Związek Radziecki, a po jego upadku, gdy do narracji głównego nurtu o drugiej wojnie światowej powróciły zbrodnie nazistowskie, zaczęto mówić przede wszystkim na temat Holokaustu.

Sprawa upamiętnienia wypędzonych w Poznaniu zaczęła odżywać pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. 5 listopada 2007 roku, w 68 rocznicę rozpoczęcia wysiedleń, w Forcie VII otwarto wystawę poświęconą wypędzonych, o której wspominałam w rozdziale pierwszym. Rok wcześniej natomiast, w 2006 roku, powstała nieformalna Grupa Inicjatywna Budowy Pomnika Wypędzonych w składzie: Henryk Walendowski, Stanisław Jankowiak, Aleksandra Bendkowska, przekształcona później w Społeczny Komitet Budowy Pomnika Wypędzonych, który postawił sobie za cel doprowadzenie do trwałego materialnego i

393 Kubiak Jacek, *Rozmowa z Gotzem Alym "Mustergau – Kraj wzorcowy. Deportacje polskich obywateli i plany nazistów w Warthegau*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2009 nr 2 Okupacja I, s. 192.

wizualnego upamiętnienia deportowanych. Istnieje w chwili obecnej (2018 rok) projekt pomnika autorstwa Jarosława Mączki, popierany przez Komitet, lecz na który nie chce się zgodzić część członków Stowarzyszenia Wspólnota Polaków Wypędzonych i Poszkodowanych przez Niemców w latach 1939-1945. Jak pisze Błażej Dąbkowski w „Głosie Wielkopolskim" w 2016 roku: „Jego członkom nie spodobała się forma pomnika przedstawiającego postać dziewczynki (zaproponował go Społeczny Komitet Budowy Pomnika Wypędzonych w Poznaniu). Ich zdaniem nie przedstawiał on prawdy historycznej w dostateczny sposób."[394] Chodzi o to by ukazać tragedie deportowanych szerzej niż tylko jako tragedię dzieci, których miałaby uosabiać postać malej dziewczynki według projektu Mączki reprezentująca deportowanych. Przeciwnicy podkreślają, że dzieci choć były częścią wysiedlonych nie stanowiły ich większości i dlatego taka figura jest według nich bezzasadna. Przeciwni projektowi są za tym by rozpisać konkurs na projekt pomnika, gdyż samą ideę popierają. Jednak do tej pory sprawa nie została rozstrzygnięta przez władze miasta, o co pretensje mają członkowie Komitetu[395]. Dlatego też sprawa Pomnika Wypędzonych w Poznaniu na dzień dzisiejszy utknęła w martwym punkcie.

394 Błażej Dąbkowski, *Poznań: Pomnik Wypędzonych dzieli... wypędzonych*, w: „Głos Wielkopolski" 7.11.2016, https://gloswielkopolski.pl/poznan-pomnik-wypedzonych-nadal-dzieli-wypedzonych/ar/11427725 [dostęp: 25.11.2018].

395 Wszystko na temat projektu pomnika i sporu wokół niego: http://pomnik.org.pl/index.php [dostęp: 25.11.2018].

Zakończenie

Walter Benjamin napisał w swych *Tezach historiozoficznych*: „Prawdziwy obraz przeszłości przemyka niczym wiatr. Przeszłość daje się utrwalić jedynie jako obraz, który rozbłyska w momencie swej rozpoznawalności, aby już nigdy nie powrócić.”[396] Mam nadzieję, że poprzez przedstawienie mojej argumentacji dotyczącej politycznych i kulturowych uwarunkowań obrazu pamięci w powojennych dekadach w Poznaniu, niniejsza praca jest takim właśnie rzuceniem światła na czasy drugiej wojny światowej, czasy tuż po wojnie oraz te późniejsze w mieście Poznaniu na szerszym tle ogólnokrajowym i międzynarodowym. Nie było moim zamiarem przedstawienie chronologiczne wydarzeń tych czasów, lecz spojrzenie na nie przez pryzmat tego jak zostały zapamiętane, upamiętnione i zwizualizowane wydarzenia drugiej wojny światowej. Jednocześnie chciałam wydobyć na światło dzienne kwestie, które wskutek uwarunkować historycznych nie utrwaliły się w powszechnej narracji o drugiej wojnie światowej w Poznaniu a już tym bardziej narracji o polityce historycznej czasów komunistycznych na tych terenach. Takim tematem jest na przykład Fort VII, ale także kwestia obozów pracy przymusowej dla Żydów, o których piszę w rozdziale piątym. Z drugiej strony chciałam również pokazać jak głębokie ślady druga wojna światowa i komunistyczna narracja o niej pozostawiły w przestrzeni miasta i wizualnej pamięci jego mieszkańców przemeblowując ją pod kątem szerszej polityki pamięciowej, czego symbolem jest obelisk z czerwoną gwiazdą na szczycie postawiony na Cytadeli, która jak chciałam pokazać stała się głównym miejscem oficjalnej wersji pamięci o wojnie.

Historia pamięci, zwłaszcza tej wizualnej, o drugiej wojnie światowej jest istotną częścią historii Poznania. Polityka pamięci czasów komunistycznych na terenach Wielkopolski, ze swym centrum w Poznaniu jest jednocześnie nieodłącznym elementem

396 Walter Benjamin, *Tezy historiozoficzne*, w tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 153.

ogólnopolskiej polityki historycznej, choć, jak wykazałam, można mówić o specyfice tego regionu, gdzie, w przeciwieństwie do Generalnego Gubernatorstwa nie trzeba było na każdym kroku podkreślać, że to Niemiec a nie Związek Radziecki był odwiecznym wrogiem Polaków. To mieszkańcy Wielkopolski wiedzieli sami. By umocnić jednak władzę komunistyczną, tak ideologicznie obcą na tych terenach (gdzie znikome były wpływy komunistów i socjalistów przed wojną i gdzie kwitła myśl narodowa), decydenci utrwalali narrację o zwycięstwie Sowietów w bitwie o Poznań, wyzwoleniu tego miasta od niemieckiego wroga (jak pokazałam w rozdziale piątym nawiązywano nawet do bitwy pod Grunwaldem), i braterstwie polsko-radzieckim, do którego to mitu posłużono się wątkiem udziału Cydatelowców w bitwie o miasto. Jednocześnie, brak uwypuklania wątku martyrologicznego poznaniaków rozumieć można jako niechęć do nawiązywania do narracji związanej właśnie z nurtem narodowym, silnym przed wojną na tych terenach, i wciąż istniejącym po wojnie w zmodyfikowanych formach. W tym kontekście trzeba również zaznaczyć po raz kolejny, iż diametralnie inna była sytuacja Polaków na terenach włączonych do Trzeciej Rzeszy – w Kraju Warty, gdzie znajdował się Poznań – niż w Generalnym Gubernatorstwie, gdzie znajdowały się inne duże ośrodki polskiej kultury: Warszawa czy Kraków. Narracja ogólnopolska dążąca do odkłamania historii o drugiej wojnie światowej po 1989 roku najczęściej skupiała się na tych właśnie ośrodkach nie uwzględniając specyfiki Wielkopolski, a co za tym idzie specyfiki polityki historycznej i polityki pamięci dotyczącej tych terenów ugruntowywanej w czasach komunistycznych. Moim celem było zróżnicowanie tego obrazu. Poznań miał szczególne miejsce na mapie stosunków polsko-niemieckich na przestrzeni stuleci, a także na mapie celów Hitlera, tym samym miał on specyficzne miejsce na mapie polityki pamięci zaprowadzonej tam przez władze komunistyczne. Jednocześnie, jak pokazałam, istniała tutaj silna *przeciw-pamięć*, pamięć oddolna, która rządziła się innymi

prawami, choć również była uwarunkowana historycznie i geopolitycznie, czasem zinstytucjonalizowana lub do instytucjonalizacji dążąca i ścierająca się z wersją oficjalną (m.in. Fort VII, Muzeum Armii Poznań), czasem niezinstytucjonalizowana – jak pamięć generowana przez krążące w ikonosferze publicznej i prywatnej fotografie Zbigniewa Zielonackiego. Co jednak łączyło obie warstwy pamięciowe, to to iż wszelkie ich wyrazy oraz starcia między nimi miały miejsce w dużej mierze w przestrzeni wizualnej.

Wizualność zaś jest taką samą składową kultury drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku na Zachodzie, skąd pochodzą teorie autorów takich jak przede wszystkim Debord, Barthes, Welsch, Benjamin do których odwoływałam się w niniejszej pracy, jak i na Wschodzie, gdzie znalazła się Polska w czasach powojennych. Jak pokazują moje badania, również po tej wschodniej stronie „Żelaznej Kurtyny" rozwijało się społeczeństwo spektaklu (co zresztą Debord sam założył wyróżniając spektakl skoncentrowany jako jego totalitarną odmianę oraz zintegrowany, który miałby nastać po osłabieniu systemu totalitarnego), które swe „bitwy o pamięć" toczyło w sferze wizualnej i gdzie budowano zbiorowe tożsamości – zarówno odgórnie jak i oddolnie. Również w Polsce, a tu konkretnie w Poznaniu, wytworzyły się dyskursy wizualne, które posiadały (posiadają) swe własne zestawy wizualnych toposów, i także tu mity tworzone były (są) wedle zasad opracowanych przez Barthesa na przykładzie sfery publicznej powojennej Francji. Także tutaj odbiły się echem spory o istotę muzeów i, zdając sobie sprawę z ich siły oddziaływania, z siły oddziaływania autentyczności, walczono o tę sferę. Także tutaj działały (działają) mechanizmy anestetyzacji przynależne kulturze wizualnej wedle Welscha, jako że, jak zobaczyliśmy w ostatnim rozdziale Poznań przesycony jest symboliką wojenną oraz śladami wojny, których mieszkańcy zdają się już nie przyswajać świadomie. Z resztą w tym mechanizmie autorzy komunistycznej propagandy upatrywali

drogi na wtłoczenie odbiorcom swoich narracji. A pamięć, co pobrzmiewa już u Pierre’a Nory, w kulturze wizualnej okazuje się podlegać wszystkim powyższym zasadom.

Bibliografia

- Alexander Jeffrey (red.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press 2004.
- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o banalności zła*, Kraków 1987.
- Azoulay Ariella, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso 2012.
- Azoulay Ariella, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books 2008.
- Baer Ulrich, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, The MIT Press, 2002.
- Bal Mieke, *Telling objects. A narrative perspective on collecting*, w: John Elsner, Roger Cardinal, *Cultures of Collecting*, Reaktion Books 1994.
- Barthes Roland, *Mitologie*, Warszawa 2000.
- Barthes Roland, *Światło obrazu*, Warszawa 1996.
- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, w: „Pamiętnik literacki", 1985, z. 3.
- Barthes Roland, *Znak w wyobraźni*, w: tegoż, *Mit i znak*, Warszawa 1970.
- G. Batchen, M. Gidley, N. Miller, J. Prosser (red.), *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, Reaktion Books, 2012.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.
- Baudrillard Jean, *Porządek symulakrów*, w: Andrzej Gwóźdż (wyb.), *Widzieć, myśleć, być*, Kraków 2001.
- Bączyk Jarosław, Bilski Arkadiusz, *Na stoku Cytadeli poznańskiej. Przewodnik po cmentarzach*, Poznań 2005.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
- Benjamin Walter, *Mała historia fotografii*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Benjamin Walter, *Tezy historiozoficzne*, w tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Berger John, *Użycia fotografii*, w: tegoż, *O patrzeniu*, Warszawa 1999.
- Berger John, *Fotografie cierpienia*, w: tegoż, *O patrzeniu*, Warszawa 1999.
- Berger John, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997.
- Biagini Antonello, Guida Francesco, *Pół wieku realnego socjalizmu. Europa Środkowowschodnia od II wojny światowej do upadku komunizmu*, Rzeszów 1998.
- Bojarski Piotr, *Na tropie gwiazdy czerwonej*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Bourke Johanna, *The Second World War. A People's History*, Oxford University Press 2001.
- Brauchitsch Boris von, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004.
- Breambussche Antoon, *Historia i pamięć: kilka uwag na temat ostatnich dyskusji*, w: Ewa Domańska (red.), *Historia: o jeden świat za daleko?*, Poznań 1997.
- Brothers Caroline, *War and Photograph*y, Routledge 1997.
- Brzechczyn Krzysztof (red.), *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, Poznań 2008.
- Brzechczyn Krzysztof (red.), *Interpretacje upadku komunizmu w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej*, Poznań 2011.
- Buhler Pierre, *Polska droga do wolności 1939-1995*, Warszawa 1999.
- Cameron Duncan, *The museum, a Temple or the Forum*, w: "Curator. The Museum Journal", vol. 14, issue 1, 1971.

- Clifford J., *Collecting Ourselves*, w: Pierce SM (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge 1994.
- Crane Susan, *Choosing not to look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography*, w: "History and Theory", Vol. 47, October 2008.
- Crew S. R., Sims J. E., *Locating Authenticity: Fragments of A Dialogue*, w: Ivan Karp, Steven D. Lavine (red.), *The Poetics and Politics of Museum Display*, The Smithsonian Institution 1991.
- Crowley David, Susan Reid (red.) *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Postwar Eastern Europe,* Oxford: Berg 2000.
- Curp T. David. *A Clean Sweep? The Politics of Ethnic Cleansing in Western Poland, 1945-1960*, University of Rochester Press 2006.
- Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- Czubiński Antoni, *Dzieje najnowsze Polsk*i, Poznań 1994.
- Dabrowski Patrice M, *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Bloomington: Indiana University Press 2004.
- Debord Guy, *Społeczeństwo spektaklu,* Gdańsk 1998.
- Debord Guy, *Comments on the Society of Spectacle*, London, New York 1990.
- Dunn Elizabeth C, *Privitizing Poland: Baby Food, Big Business, and the Remaking of Labor*, Ithaca: Cornell University Press 2004.
- Edkins Jenny, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press 2003.
- Edwards Elizabeth, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Duke University Press, 2012.

- Edwards Elizabeth, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg Publishers 2001.
- Edwards Elizabeth, Hart Janice (red.), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images,* Routledge 2004.
- Edwards Elizabeth, Morton Christopher, *Photography, Anthropology and History,* Ashgate 2009.
- Edwards Elizabeth, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg Publishers 2001.
- Fabiszak Małgorzata, Owsiński Marcin (red.), *Obóz-Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, Kraków 2013.
- Falasca-Zamponi Simonetta, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy,* University of California Press 2000.
- Figuła-Czech Joanna, *Pomnik Bohaterów*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Fort VII w Poznaniu. Muzeum. Przewodnik na otwarcie muzeum, Poznań 1980.
- Fleming Michael, *Communism, Nationalism and Ethnicity in Poland, 1944-1950*. Routledge 2010.
- Freud Zygmunt, *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospieszył, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Ossolineium 1991.
- Gębczyńska Agnieszka, *Polskie założenia pomnikowe – rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku,* Warszawa 2010.
- Gombrich Ernst, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981.

- Gombrich Ernst, *Obraz wizualny,* w: red. Michał Głowiński, *Symbole i symbolika*, Warszawa 1990.
- Gomolec Ludwig, *Fort VII. Hitlerowskie miejsce kaźni*, Poznań 1963.
- Gosden C., *What do Objects Want?*, w: "Journal of Archaeological Method and Theory", Vol. 12, nr 3, September 2005.
- Gurian Elaine, *Choosing among the options: An opinion about museum definitions,* w: „Curator: The Museum Journal", 45 (2), 2002.
- Haggit Toby, *The Holocaust and the Moving Image: Holocaust and the Moving Image- Representations in Film and Television Since 1933*, Wallflower Press 2005.
- Hall Martin, *The Reapearance of the Authentic*, w: Karp I., Kratz C., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (red.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*,, Duke University Press, 2006.
- Hall Stuart (red.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, 2003.
- Handler R., *Authenticity,* w: "Anthropology Today" 2(1), 1986.
- Handler R., *Who Owns the Past? History, Cultural Property and the Logic of Possessive Individualism*, w: Brett Williams (red.), *The Politics of Culture*, The Smithsonian Institution 1991.
- Hardy Jane, *Poland's New Capitalism,* Pluto Press 2009.
- Henning Michelle, *New Media*, w: Macdonald S (red.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing 2006.
- Hirsh Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press 2003.
- Hooper-Greenhill E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge 1992.

- Huener Jonathan, *Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945-1979,* Athens, Ohio: Ohio University Press 2003.
- Horstein S., Jacobowitz F., *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust,* Indiana University Press 2002.
- Insdorf Annette, Wiesel Elie, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust,* Cambridge University Press 2002.
- Jastrząb Łukasz, Lubierska Joanna, *Ofiary terroru i działań wojennych 1939-1945 zarejestrowane w księgach zgonów Urzędu Stanu Cywilnego w Poznaniu,* Poznań 2018.
- Jay Martin, *Downcast Eyes. The denigration of Vision in the twientieth-century French thought,* University of California Press 1994.
- Jenks Chris (red.), *Visual culture,* London- New York 1995.
- Kajda Kornelia, *Muzeum Pamięci czy niepamięci (Muzeum Martyrologii Wielkopolan Frot VII),* w: Fabiszak Małgorzata, Owsiński Marcin (red.), *Obóz-Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie,* Kraków 2013.
- Kandziora Karol, *Pamiętnik z wygnania*, Poznań 2007.
- Karalus Maciej, *Przewodnik po polu bitwy. Cytadela 1945*, Poznań 2017.
- Karalus Maciej, Krzyżaniak Michał, *Szturm na Cytadelę. Poznań 1945*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Karp I., Kratz C., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (red.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press 2006.
- Karp I, Lavine Steven D., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display,* Smithsonian Books 1991.

- Kaszubkiewicz Andrzej, *Muzeum wyzwolenia miasta Poznania na Cytadeli*, w: „Muzea Walki", Tom VII, Warszawa 1974.
- Karski Jan, *Story of a Secret State,* Boston 1944.
- Kenney Padraic, *Rebuilding Poland: Workers and Communists, 1945-1950*. Ithaca: Cornell University Press 1997.
- Kerner Aaron, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films,* Continuum 2011.
- Kersten Krystyna, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-48,* Warszawa 1984.
- Kodym-Kozaczko Grażyna, *Poznański Central Park. Park-Pomnik Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Kolbuszewska Daina, *Miłości Arthura Greisera*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2009, nr 2 Okupacja I.
- Kolska Katarzyna, *Pamiętnik bez retuszu. Zbigniew Zielonacki – Foto Vay Dyck*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011 nr 3 Fotografia.
- Korzeniewski Bartosz, *Przemiany obrazu drugiej wojny światowej w polskich muzeach po roku 1989*, w: J. Kałążny, A. Korzeniewska, B. Korzeniewski (red.), *Druga wojna światowa w pamięci kulturowej w Polsce i Niemczech*, Gdańsk 2015.
- Kracauer Siegfried, *History. The Last Things Before The Last*, Marcus Wiener Publishers, Princeton 1995.
- "Kronika Miasta Poznania", 1992, nr 1-2 Niemcy i Żydzi w Poznaniu.
- "Kronika Miasta Poznania", 2009, nr 2 Okupacja I.
- "Kronika Miasta Poznania", 2009, nr 3 Okupacja II.
- "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 3 Fotografia.
- "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.

- Krzyżaniak Michał, *Obraz bitwy o Poznań (1945) w świetle dokumentów i materiałów niemieckich,* Poznań 2015.
- Kubiak Jacek, *Rozmowa z Gotzem Alym "Mustergau – Kraj wzorcowy. Deportacje polskich obywateli i plany nazistów w Warthegau*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2009, nr 2 Okupacja I.
- Kubisiak Aleksandra (red.), *Konferencja Polskich Muzeów Historycznych*, Poznań – Gniezno 2011, Uni-Druk, Luboń k. Poznania 2011.
- Kurz Iwona, Kwiatkowska Paulina, Szcześniak Magda, Zaremba łukasz, *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia,* Warszawa 2017.
- Kwiatkowski P. T., Nijakowski L. M.. Szacka B., Szpociński A., *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk – Warszawa 2010.
- LaCapra Dominic, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press 2000.
- LaCapra Dominic, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press 1996.
- Linfield Susie, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University of Chicago Press 2012.
- Linfield Susie, *A Witness to Murder. Looking at Photographs of the Condemned*, w: "Boston Review", September/October 2005.
- Liss Andrea, *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography, And The Holocaust,* University of Minessota Press, 1998.
- Macdonald S., *Museums, national, postnational and transcultural identities*, w: "Museum and Society", 1(1) 2003.

- Macdonald S., *Collecting Practicies*, w: Macdonald S (red.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing 2006.
- Maciejewski Arkadiusz, *Kolekcja ciężkiego sprzętu wojskowego Muzeum Uzbrojenia*, WMWN, Poznań 2013.
- Mason R., *Museums, Galleries and Heritage. Sites of meaning-making and communication*, w: Gerard Corsane (red.), *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*, Routledge 2005.
- Materski Wojciech, Szarota Tomasz (red.), P*olska 1939-1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, Warszawa 2009.
- Matusewicz Tomasz, *Magdalena Abakanowicz Nierozpoznani. Próba odczytania*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Matysiak Jarosław, *Egzekucja Arthura Greisera. Ostatnie publiczne wykonanie wyroku śmierci w Polsce*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Mirzoeff Nicolas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge 2005.
- Mirzoeff Nicolas, *The Visual Culture Reader*, Routledge 2012.
- Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, Kraków-Warszawa 2016
- Mitchell W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press 1994.
- Mitchell W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press 2005.
- Morris-Suzuki, *The Past Within Us. Media, Memory, History*, Verso 2005.
- *Mówią świadkowie Chełmna*, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa w Warszawie, Konin 2004.

- Mrugalska-Banaszak Magdalena, *Jedna dekada – dwie odsłony. Poznań w latach 50. XX wieku*, Poznań 2006.
- Mulczyński Jarosław, *Pamięci bohaterów i ofiar. Pomniki w Parku Cytadela*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Mulczyński Jarosław, *Odmienić przestrzeń. Rzeźby plenerowe na Cytadeli*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Napieralski Józef, *Muzeum wyzwolenia Poznania*, w: „Muzea Walki", nr 21, Warszawa 1980.
- Nijakowski Lech, *Regionalne zróżnicowanie pamięci o II wojnie światowej*, w: P.T. Kwiatkowski, L.M. Nijakowski. B. Szacka, A. Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Gdańsk – Warszawa 2010.
- Niziołek Andrzej, *Miasto i metafora. Jak powstawali Nierozpoznani Magdaleny Abakanowicz*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Nora Pierre, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, w: Tytul roboczy: Archiwum, nr 2, 2009.
- Nora Pierre, *Czas Pamięci*, in: "Res Publica Nova", Lipiec 2001.
- *Obozy hitlerowskie na ziemiach polskich 1939-1945*. Informator Encyklopedyczny, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.
- Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003.
- Olechnicki Krzysztof (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Toruń 2003.

- Olszewicz Bolesław, *Lista strat kultury Polskiej 1.IX. 1939 – 1. III. 1946*, Wydawnictwo S. Arcta Warszawa 1947.
- Olszewski Marian (red.), *Pomnik Armii „Poznań" w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, Państwowe Wydawn. Naukowe 1983.
- Olszewski Marian, *Straty i Martyrologia ludności polskiej w Poznaniu 1939-1945*, Poznań 1973.
- Olszewski Marian, *Fort VII w Poznaniu*, Poznań 1974.
- Olszewski Marian, *Żabikowo. Hitlerowski obóz karny w Żabikowie koło Poznania*, Poznań 1979.
- Olszewski Wiesław, *Cmentarze na stokach poznańskiej Cytadeli*, Poznań 2008.
- Ost David, *The Defeat of Solidarity: Anger and Politics in Postcommunist Europe*, Ithaca: Cornell University Press 2005.
- Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa 2000.
- Paczkowski Andrzej (red.), *Centrum władzy w Polsce 1948-1970*, Warszawa 2003.
- Pakuła Zbigniew, *The Jews of Poznań*, The Library of Holocaust Testimonies, London-Portland 2003.
- Pearce S. M., *The Urge to Collect*, w: Pierce SM (red.), I*nterpreting Objects and Collections*, Routledge 1994.
- Pearce S. M., *Museums, Objects and Collections: A cultural Study*, Smithsonian Institution Press 1992.
- Pollack Martin, *Topografia pamięci*, Wołowiec 2017.
- Praczyk Małgorzata, *Materia Pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasburgu w XIX i XX wieku*, Poznań 2015.

- Praczyk Małgorzata (red.), *Pomniki w epoce antropocenu*, Poznań 2017.
- *Przewodnik po upamiętnionych miejscach walk i męczeństwa. Lata wojny 1939-1945*, wyd. Rada Ochorny Pomników Walk i Męczeńsktwa, Warszawa 1964.
- Reinhardt Mark, Edwards Holly, Dugenne Erina (red.), *Beautiful Suffering. Photography and Trafic in Pain*, The University of Chciago Press 2007.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, Historia, Zapomnienie*, Kraków 2006.
- Rose Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, 2006.
- Rosenstone Robert., *Vision of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of history,* Harvard University Press 1996.
- Roth Michael (red.), *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*, Columbia University Press 2011.
- Schwenkel Christina, *The American War in Contemporary Vietnam,* Indiana University Press 2009.
- Sikora Sławomir, *Fotografia, pamięć, wyobraźnia,* w: „Konteksty" , r 1992, nr 3/ 4.
- Sikora Sławomir, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.
- Skotarczak Dorota, *Historia wizualna*, Poznań 2013.
- Skotarczak Dorota (red.), *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, Poznań 2008.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2016.
- Sontag Susan, *O fotografii*, Kraków 2017.
- Strugarek Stanisław, *Fort VII*, Drukarnia św. Wojciecha, Poznań 1961.
- Struk Janina, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów,* Warszawa 2007.
- Sturken Marita, Cartwright Lisa, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press 2001.

- Stryjkowski Krzysztof, *Poznań '45. Ostatni rok wojny i pierwszy rok odbudowy*, Poznań 2013.
- Szaładziński Karol, *Muzeum Uzbrojenia*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2011, nr 4 Cytadela.
- Sztompka Piotr, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005.
- Sztyma-Knasiecka Tamara, *Między tradycją a nowoczesnością. Żydzi poznańscu w XIX I XX wieku*, Poznań 2006.
- Szudarski Łukasz, *Cytadelowcy 1945-2018*, Poznań 2018.
- Szumowski Zbigniew, *Bitwa o Poznań 1945*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1971.
- Taborsky Edwina, *The Discursive Object*, w: Susan Pearce (red.), *Objects of Knowledge*, The Althone Press 1990.
- Tagg John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Univ Of Minnesota Press 1993.
- Thomas Julia, *The Evidence of Sight*, "History and Theory, Theme Issue: Photography and Historical Interpretation", 48 (December 2009).
- Thomas Julia, *Photography, National Identity, and the 'Cataract of Times:' Wartime Images and the Case of Japan*, "American Historical Review" 103, 5 (December 1998).
- Topolska Anna, *Visualizing the Memory of World War II. Photographs from Fort VII in Poznań, Poland*, "The Polish Review", 62.2, 2017.
- Topolska Anna, *Fotograficzne obrazy wojny. Przypadek byłej Jugosławii*, w: Pełczyński G., Vorbtich R. (red.), *Obrazy kultur*, Poznań 2007.

- Topolska Anna, *Metody analizy fotografii w świetle teorii Rolanda Barthes'a,* w: Dorota Skotarczak (red.), *Media audiowizualne w warsztacie historyka,* Poznań 2008.
- Topolska Anna, *Fotografia wojenna – pomiędzy estetyką a etyką,* w: Marek Kaźmierczak (red.), *Kultura cnoty – cnoty kultur,* Poznań 2010.
- Topolska Anna, *Od rzeczy do symbolu: fotografie Leszka Paprzyckiego z czerwca 1956 roku,* w: Dorota Skotarczak, Stanisław Jankowiak (red.), *Społeczeństwo PRL. 1956,* Poznań 2016.
- Topolski Jerzy, *Wielkopolska poprzez wieki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999.
- Topolski Jerzy, Trzeciakowski Lech (red.), *Dzieje Poznania,* Tom 2, księga 2, Warszawa – Poznań 1998.
- Traba Robert, *Symbole pamięci II wojny światowej w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu*, w: "Przegląd Zachodni", 2000, nr 1.
- Trachtenberg Alan (red.), *Classic Essays on Photography,* Leete'S Island Books 1980.
- Walkowitz Daniel, *Contested Histories in Public Space: Memory, Race, Nation*, Duke 2009.
- Walkowitz Daniel, *Memory and the Impact of Political Transformation in Public Space*, 2004.
- Wawrzyniak Joanna, *Związek Bojowników o Wolność i Demokrację – ewolucja ideologii a więź grupowa*, w: D. Stola, M. Zaremba (red.), *PRL. Trwanie i zmiana*, Warszawa 2003.
- Welsch Wolfgang, *Estetyka poza estetyką*, Kraków 2005.
- Welsch Wolfgang, *Estetyka i anestetyka*, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.

- Witcomb Andrea, *Interactivity: Thinking Beyond*, w: Macdonald S (red.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing 2006.
- Witek Piotr, *Kultura Film Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.
- Witek Piotr, *Andrzej Wajda jako historyk: metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.
- Wodiczko Krzysztof, *Miasta jako nie-wojenne pomniki*, w: Małgorzata Praczyk, *Pomniki w epoce antropocenu*, Poznań 2017.
- Wojnecki Stefan, *Fotografia a pojmowanie czasu*, w: „Czas kultury" 1994, nr 5/ 6.
- Wojtkowiak Zbysław, *Napisy pamiątkowe miasta Poznania*, Poznań 2004.
- Woźniak Marian (red.), *Encyklopedia Konspiracji Wielkopolski 1939-1945*, Poznań 1998.
- Zaremba Łukasz, *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Warszawa 2018.
- Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej*, Warszawa 2001.
- Zaremba Marcin, Stola Dariusz (red.), *PRL. Trwanie i zmiana*, Warszawa 2003.
- Zelizer Barbie, *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press, 2001.
- Zelizer Barbie, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, University of Chicago Press 2000.
- Ziębińska-Witek Anna, Grzegorz Żuk (red.), *Muzea w kulturze współczesnej*, Lublin 2015.
- Ziębińska-Witek Anna, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.

- Ziółkowska Anna, *Topografia terroru. System represji okupanta wobec ludności polskiej i żydowskiej*, w: "Kronika Miasta Poznania", 2009, nr 2 Okupacja I.
- Zubrzycki Geneviève, *History and the National Sensorium. Making Sense of Polish Mythology*, w: "Qualitative Sociology", 2011, nr 34.

Źródła niepublikowane

Fort VII

- Wystawa: Więźniowie Fortu VII w więzieniach i obozach III Rzeszy. Zmarli i zaginieni, Poznań 2008 (ulotka)
- Zmarli i zaginieni więźniowie Fortu VII, katalog wystawy, Poznań 2004
- Fort VII w Poznaniu. Kierunki zwiedzania. Przewodnik, maszynopis, Poznań 2011
- Kronika Muzeum Fortu VII – zbiór wycinków prasowych dotyczących Fortu VII z lat 1963 – 2006 (Tom I i II)
- zbiory archiwalne Muzeum Fortu VII – nieskatalogowany zbiór dokumentów związanych z działalnością Muzeum Fortu VII z lat 1976 – 2011
- Księgi gości z lat 1979 – 2011
- Rejestr liczby odwiedzających z lat 1979 – 2011
- Album z fotografiami (ręcznie robiony) miejsc pamięci związanych z Fortem VII I drugą wojną światową w Poznaniu
- zbiory muzealne

Muzeum Armii Poznań

- lista wystaw z całej historii działalności Muzeum Armii Poznań sporządzona przez kierownika Muzeum Jarosława Bączyka
- fotografie dokumentujące wybrane wystawy z historii działalności Muzeum udostępnione przez kierownika Muzeum Jarosława Bączyka
- Wielkopolskie Muzeum Walk Niepodległościowych, Informator, 2010
- Muzeum Armii „Poznań", Informator, Poznań 2002
- Armia Poznań, Informator, Poznań 1982
- Wielkopolska Walcząca 1939-1945, Informator, Poznań 1984
- Faithful to the oath (aktualna wystawa, informator na rok 2017)
- Cytadela poznańska, informator (aktualny, 2017)
- informator do wystawy „Murnau. Zapomniane fotografie..." (2013)
- informator do wystawy „Poznańscy saperzy" (1996)
- informator wystawy „Żołnierze polscy w niewoli niemieckiej i radzieckiej w latach II wojny światowej" (2004)
- informator do wystawy „Śpij kolego w ciemnym grobie..." (2015)
- informator do wystawy + zaproszenie na wystawę „Wierni przysiędze" (2009)
- informator dot. „Dni ułana" (2016)
- informator dot. Dni twierdzy Poznań (2016)
- przewodnik po fortyfikacjach Poznania (2016)
- księgi gości Muzeum Armii Poznań
- zbiory muzealne

Muzeum Uzbrojenia

- fotografie z historii działalności Muzeum udostępnione przez kierownika Muzeum Arkadiusza Maciejewskiego
- zbiory muzealne

Fotografie Zielonackiego

- zbiory na portalu Cyryl: http://www.cyryl.poznan.pl/
- niepublikowane w internecie fotografie Zbigniewa Zielonackiego udostępnione przez szefową Projektu "Cyryl" Danutę Bartkowiak
- Fort VII 1945 (Fotografie Zbigniewa Zielonackiego): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,553,1
- Gestapo 1945 (Fotografie Zbigniewa Zielonackiego): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,554,1
- Niemiecki Areszt Śledczy przy ul. Młyńskiej (Fotografie Zielonackiego): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,555,1
- Niemiecki obóz w Żabikowie 1945 (Zielonacki): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,552,1
- Obchody, rocznice, defilady (1945-1946, Zielonacki): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,559,1
- Pogrzeby ofiar 1945 (Zielonacki): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,556,1
- Proces i egzekucja Arthura Greisera 1946 (Zielonacki): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,543,1
- Stare Miasto 1945 (Zielonacki): http://cyryl.poznan.pl/katalog.php?repurl=k,563,1

Inne Miejsca Pamięci

- Muzeum byłego obozu karno-śledczego 1943-45 w Żabikowie. Przewodnik po wystawie stałej
- Baza Danych Wydziału Transportu i zieleni i Wydziału Kultury Urzędu Miasta Poznania (pomniki, tablice pamiątkowe, rzeźby) opis, lokalizacja i fotografie: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php
- Projekt “Memory Practice” Hadas Tapouchi: https://www.hadastapouchi.com/new-page/

Streszczenie

Niniejsza praca dotyczy pamięci o drugiej wojnie światowej zapisanej, generowane i zapośredniczonej przez media wizualne w przestrzeni miejskiej i muzealnej Poznania, miasta w Wielkopolsce, w Polsce zachodniej, w czasach zarówno ustroju komunistycznego jak i demokratycznego po przełomie 1989 roku. Autorka argumentuje, iż specyfika tego miasta (jego lokalizacja oraz historia) wpłynęła na rodzaj pamięci promowanej tutaj przez komunistyczne władze, które podkreślały radziecką rolę w „wyzwoleniu" miasta i traktowały martyrologię polskiego społeczeństwa jako sprawę drugoplanową, skądinąd podkreślaną przez przeciwników władz. To ścieranie się dyskursów pamięci widoczne jest w kolejnych warstwach przestrzeni miejskiej i muzealnej.

Autorka uważa, iż w XX i XXI wieku zarówno na Zachodzie jak i po wschodniej stronie „Żelaznej kurtyny" pamięć zbiorowa jest przede wszystkim wizualna, a ludzie uczestniczą w tzw. *społeczeństwie spektaklu* (termin Guy'a Deborda). Kultura wizualna natomiast operuje w danym kontekście zestawem obrazów, które autorka nazywa *wizualnymi toposami.* W celu przeanalizowania owych warstw wizualnych dyskursów pamięci autorka stosuje metodę zaproponowaną przez Rolanda Barthes'a w *Mitologiach*, jak również tzw. *archeologię pamięci.*

Rozdział 1 dotyczy się na pamięci otaczającej Fort VII, pierwszy nazistowski obóz koncentracyjny założony na terytorium Polski. W rozdziale 2 i 3 autorka rozważa dyskursy władzy i *przeciw-historii* skoncentrowane na Cytadeli poznańskiej. Rozdział 4 dotyczy rozprowadzonych na pocztówkach i w prasie zdjęć poznańskiego fotoreportera Zbigniewa Zielonackiego. Rozdział 5 natomiast spogląda na miasto przez pryzmat topografii pamięci analizując pomniki i tablice pamiątkowe związane z drugą wojną światową w jego przestrzeni, jak i miejsca nieupamiętnione.

Summary

The dissertation concerns the memory of the Second World War recorded, generated and mediated via visual media in the urban and museum space of Poznań, a city located in Wielkopolska, in the Western Poland, both in the communist times as well as after the democratic transformation of 1989. The author argues that the specificity of this city (its localization and history) influenced the kind of memory promoted there by communist authorities which emphasized the soviet role in the "liberation" of the city and treated the martyrology of Polish society as a secondary issue, on the other hand emphasized by their opponents. These frictions between memory discourses are visible in subsequent layers of the urban and museum space of Poznań.

The author believes that in the 20th and 21st century, both in the West as well as on the eastern side of the "Iron Curtain", collective memory is mostly visual and people participate in so called *society of spectacle* (Guy Debord's term). Visual culture, in turn, operates in a given context with a set of images that the author calls *visual topoi.* In order to analyze those visual layers of memory discourses, the author applies the method proposed by Roland Barthes in *Mythologies*, as well as so called *archaeology of memory.*

Chapter 1 concerns the memory surrounding Fort VII, the first Nazi concentration camp established on the Polish territory. In Chapter 2 and 3, the author discusses the discourses of power and *counter-history* concentrated on the Poznań Citadel. Chapter 4 concerns the photographs of a Poznań photojournalist Zbigniew Zielonacki, distributed on postcards and in the press. Chapter 5 looks at the city through its topography of memory by analyzing monuments and commemorative plaques concerning the second world war in the city space as well as the places with are not commemorated.



Fot. 1 Brama wejściowa do Fortu VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 2 Plan Muzeum w Forcie VII (fot. Anna Topolska)

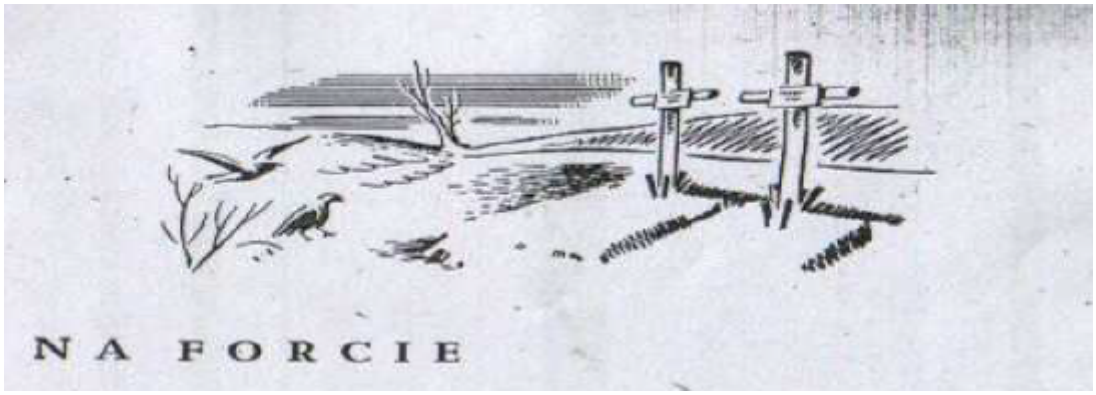
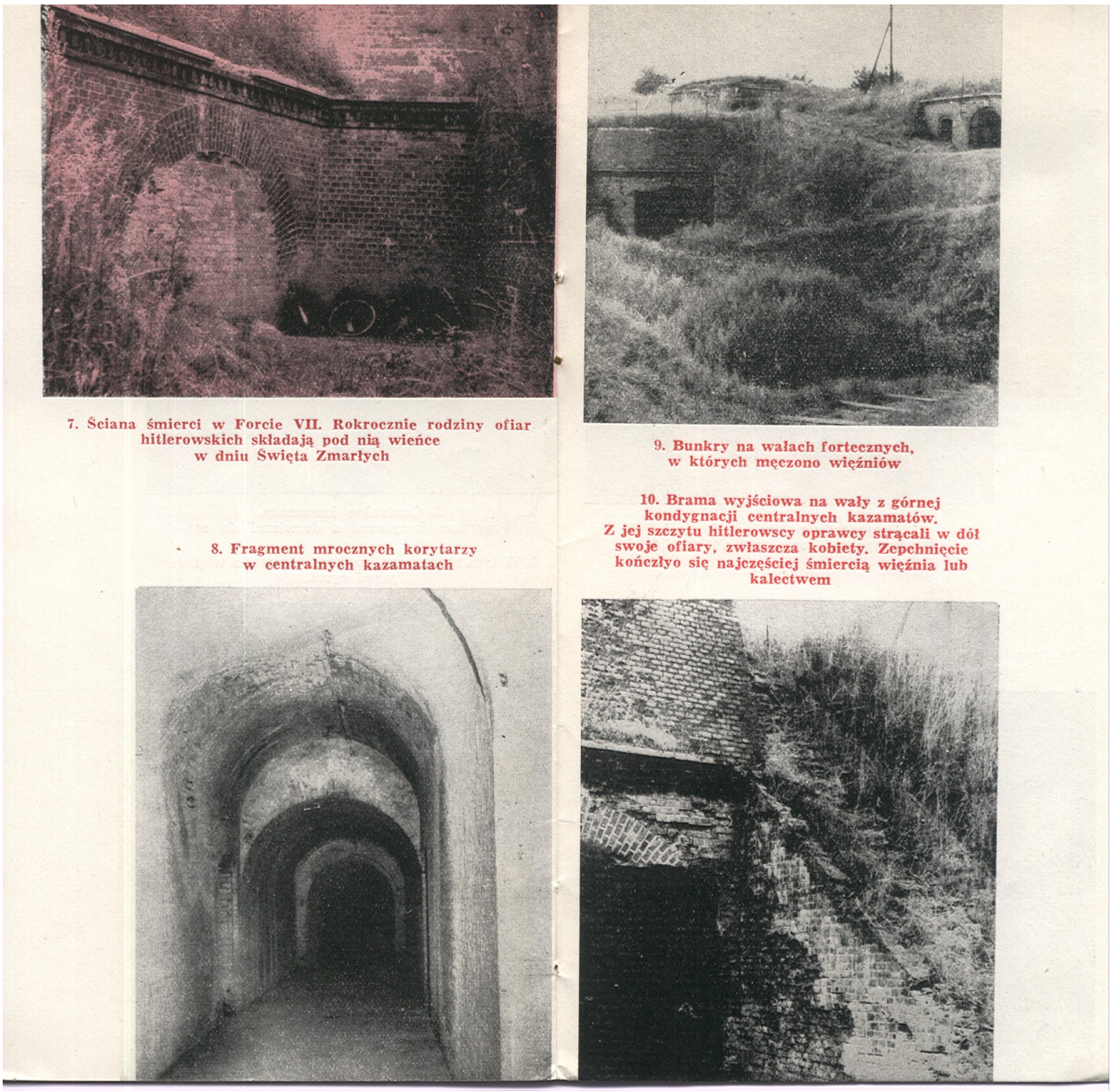


Foto 3 Ilustracja z broszury o Forcie VII: Stanisław Strugarek, Fort VII, Drukarnia św. Wojciecha, Poznań 1961



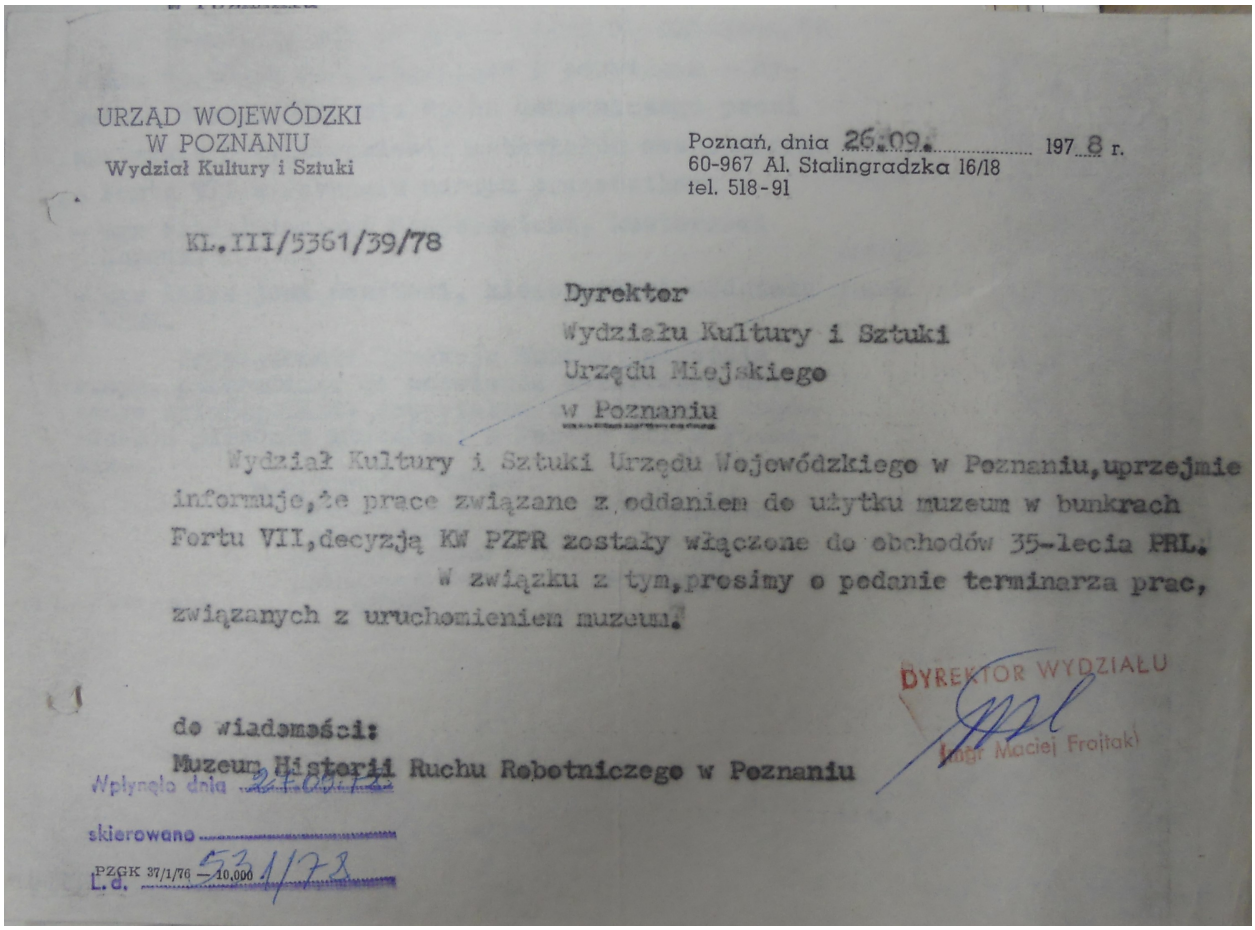
7. Ściana śmierci w Forcie VII. Rokrocznie rodziny ofiar hitlerowskich składają pod nią wieńce w dniu Święta Zmarłych

8. Fragment mrocznych korytarzy w centralnych kazamatach

9. Bunkry na wałach fortecznych, w których męczono więźniów

10. Brama wyjściowa na wały z górnej kondygnacji centralnych kazamatów. Z jej szczytu hitlerowscy oprawcy strącali w dół swoje ofiary, zwłaszcza kobiety. Zepchnięcie kończyło się najczęściej śmiercią więźnia lub kalectwem

Fot. 4 Ilustracje z broszury o Forcie VII: Ludwig Gomolec, Fort VII. Hitlerowskie miejsce kaźni, Poznań 1963.



URZĄD WOJEWÓDZKI
W POZNANIU
Wydział Kultury i Sztuki

Poznań, dnia 26.09. 1978 r.
60-967 Al. Stalingradzka 16/18
tel. 518-91

KL.III/5361/39/78

Dyrektor
Wydziału Kultury i Sztuki
Urzędu Miejskiego
w Poznaniu

Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu, uprzejmie informuje, że prace związane z oddaniem do użytku muzeum w bunkrach Fortu VII, decyzją KW PZPR zostały włączone do obchodów 35-lecia PRL.

W związku z tym, prosimy o podanie terminarza prac, związanych z uruchomieniem muzeum.

DYREKTOR WYDZIAŁU
mgr Maciej Frojtak

do wiadomości:
Muzeum Historii Ruchu Robotniczego w Poznaniu

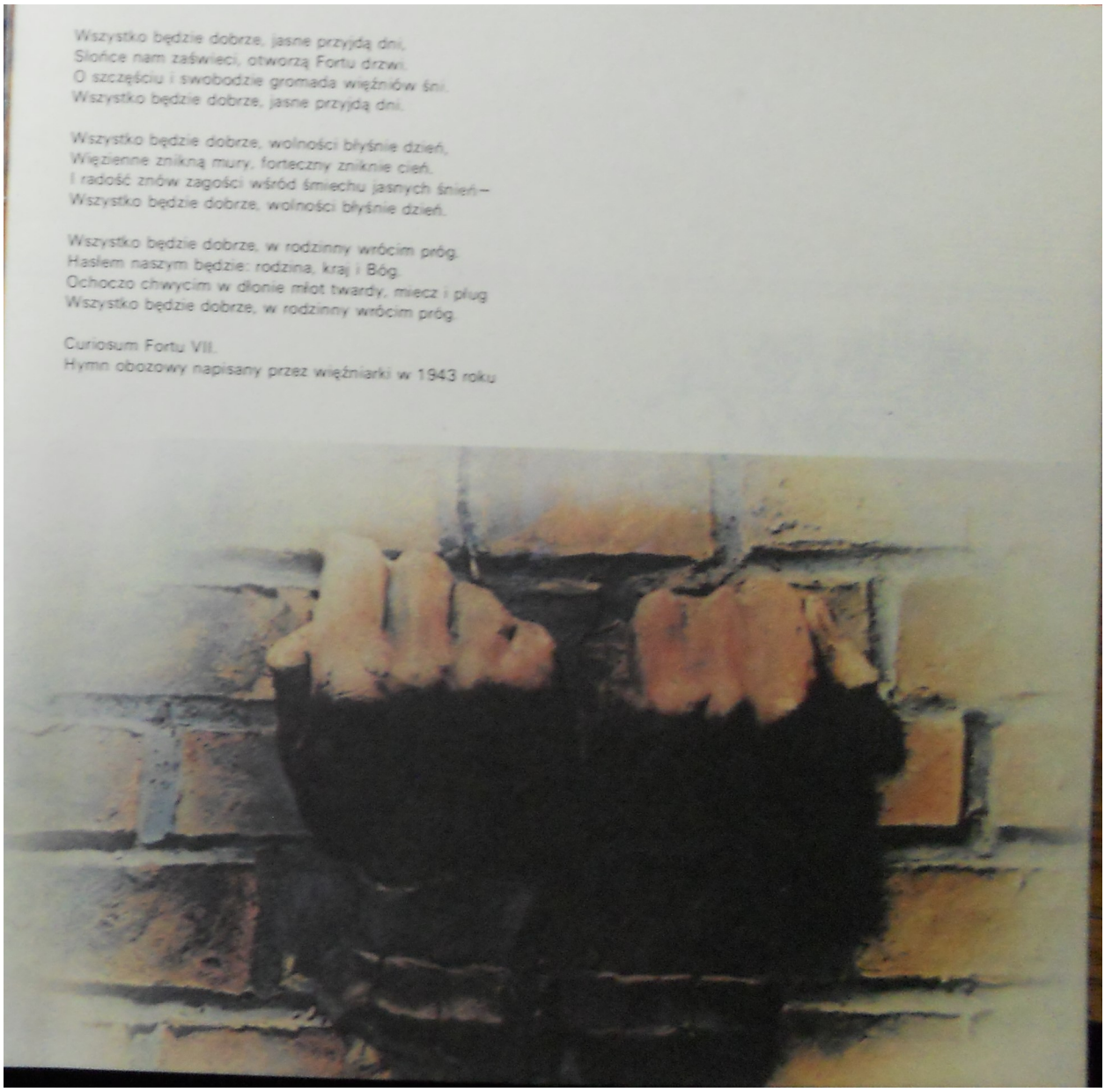
Wpłynęło dnia 27.09.78
skierowano
L.d. 53/1/78

PZGK 37/1/76 — 10.000

Fot. 5 Pismo dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Poznaniu do Muzeum Ruchu Robotniczego



Fot. 6 Ilustracja z: Fort VII w Poznaniu. Muzeum. Przewodnik na otwarcie muzeum, Poznań 1980



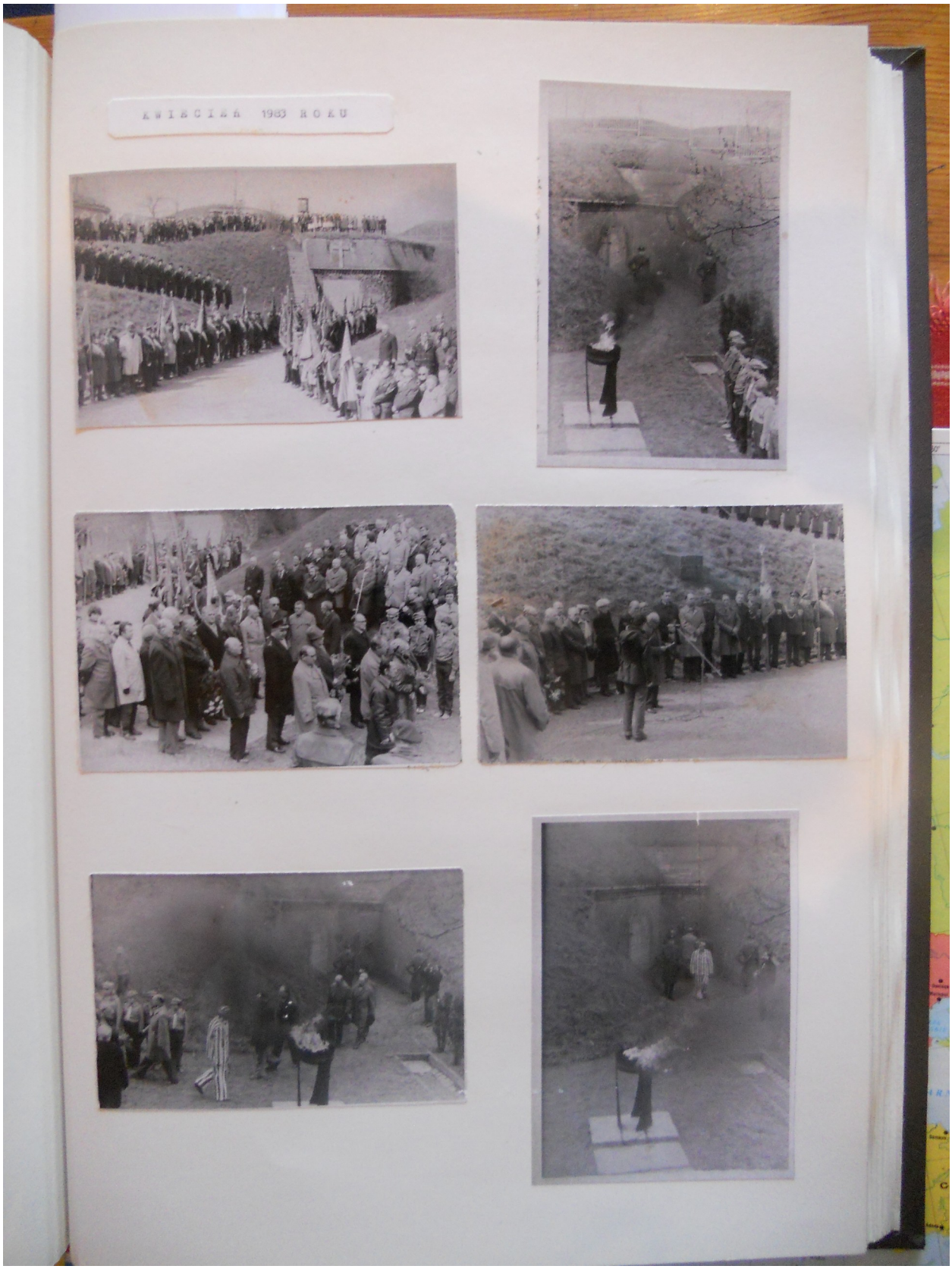
Wszystko będzie dobrze, jasne przyjdą dni,
Słońce nam zaświeci, otworzą Fortu drzwi.
O szczęściu i swobodzie gromada więźniów śni.
Wszystko będzie dobrze, jasne przyjdą dni.

Wszystko będzie dobrze, wolności błyśnie dzień,
Więzienne znikną mury, forteczny zniknie cień.
I radość znów zagości wśród śmiechu jasnych śnień –
Wszystko będzie dobrze, wolności błyśnie dzień.

Wszystko będzie dobrze, w rodzinny wrócim próg.
Hasłem naszym będzie: rodzina, kraj i Bóg.
Ochoczo chwycim w dłonie młot twardy, miecz i pług
Wszystko będzie dobrze, w rodzinny wrócim próg.

Curiosum Fortu VII.
Hymn obozowy napisany przez więźniarki w 1943 roku

Fot. 7 Ilustracja z: Fort VII w Poznaniu. Muzeum. Przewodnik na otwarcie muzeum, Poznań 1980



Fot. 8 Wizualna dokumentacja zgromadzeń w Muzeum w Forcie VII [źródło: archiwum Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII]



Fot. 9 Monument nad jeziorem Rusałka [źródło: archiwum Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII]



GŁOS WIELKOPOLSKI

Poniedziałek
9 lipca 1990

WIELKIEMU POLAKOWI...

Wojewoda poznański Bronisław Stęplowski odsłania tablicę pamiątkową poświęconą jednemu z jego poprzedników na tym urzędzie — Adolfowi Bnińskiemu.

Fot. — R. Świątkowski

Urząd Wojewódzki w Poznaniu, kierowany w latach 1922-1928 przez wojewodę Adolfa Bnińskiego, powinien być dla nas wzorem działalności urzędu państwowej administracji terenowej w okresie przeprowadzania zasadniczych reform — powiedział wicewojewoda poznański Włodzimierz Łęcki podczas sobotniej uroczystości odsłonięcia na gmachu UW przy alei Niepodległości w Poznaniu tablicy pamiątkowej poświęconej właśnie A.Bnińskiemu. Zorganizował on na podstawie polskiego ustawodawstwa administrację terenową w województwie, likwidując wszelkie odrębności, które pozostały po działającym wkrótce po zwycięskim Powstaniu Wielkopolskim Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej.

Sylwetkę A.Bnińskiego, nie tylko wojewody poznańskiego, ale również — w latach drugiej wojny światowej — głównego delegata rządu Rzeczypospolitej Polskiej dla ziem wcielonych do Rzeszy, zamordowanego przez hitlerowców w lipcu 1942 roku, przedstawił dr Zenon Szymankiewicz. **Odsłonięcia tablicy dokonał wojewoda poznański — Bronisław Stęplowski.**

Tablice pamiątkowe poświęcone A.Bnińskiemu odsłonięto również w **poznańskim Forcie VII**, gdzie hitlerowcy więzili byłego wojewodę oraz w **Gułtowach**, które od 1914 roku były jego własnością. (lad)

Fot. 10 Fragment z Kroniki Fortu VII [źródło: archiwum Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII]



Fot. 11 Pomnik upamiętniający Narodową Organizację Bojową (fot. Anna Topolska)



Fot. 12 Tablica upamiętniająca ofiary eksterminacji w komorze gazowej w jednym z bunkrów w Forcie VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 13 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



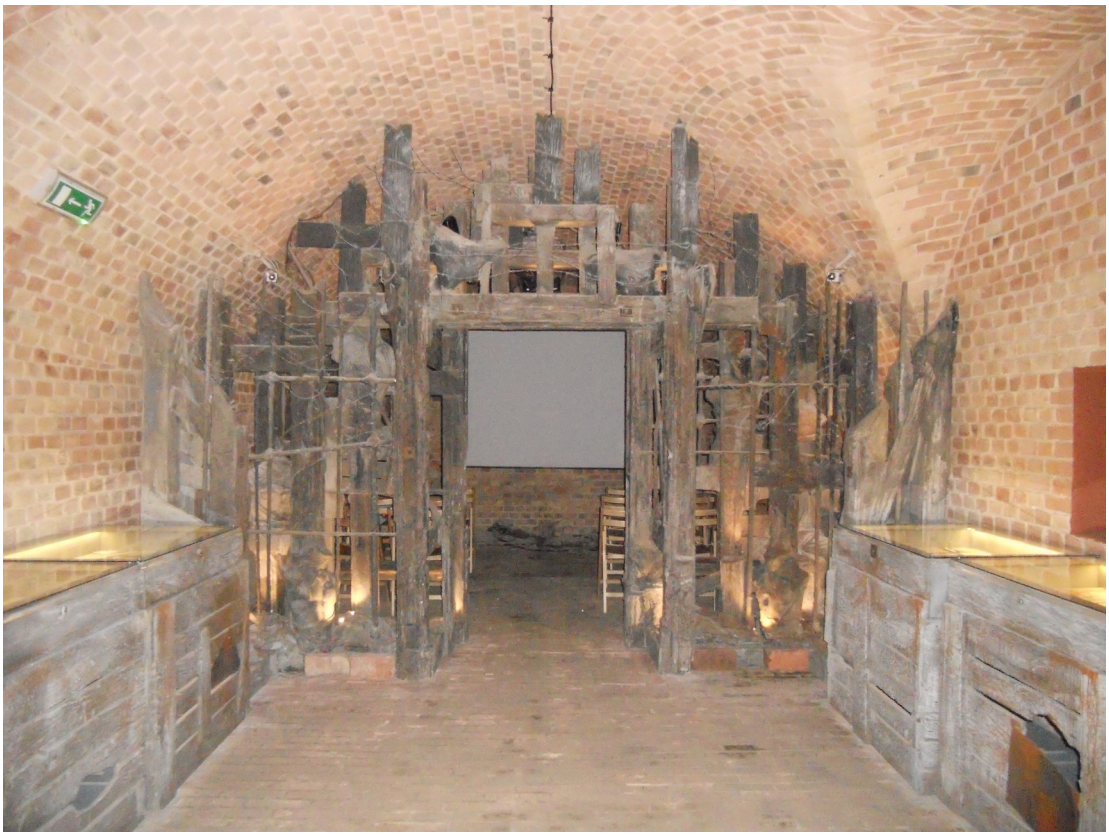
Fot. 14 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 15 „Ściana śmierci” w Forcie VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 16 „Schody śmierci” w Forcie VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 17 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 18 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 19 „Brama piekieł” August Rodin [źródło: www.commons.wikimedia.org]



Fot. 20 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 21 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)


Fot. 22 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 23 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Foto 24 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 25 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



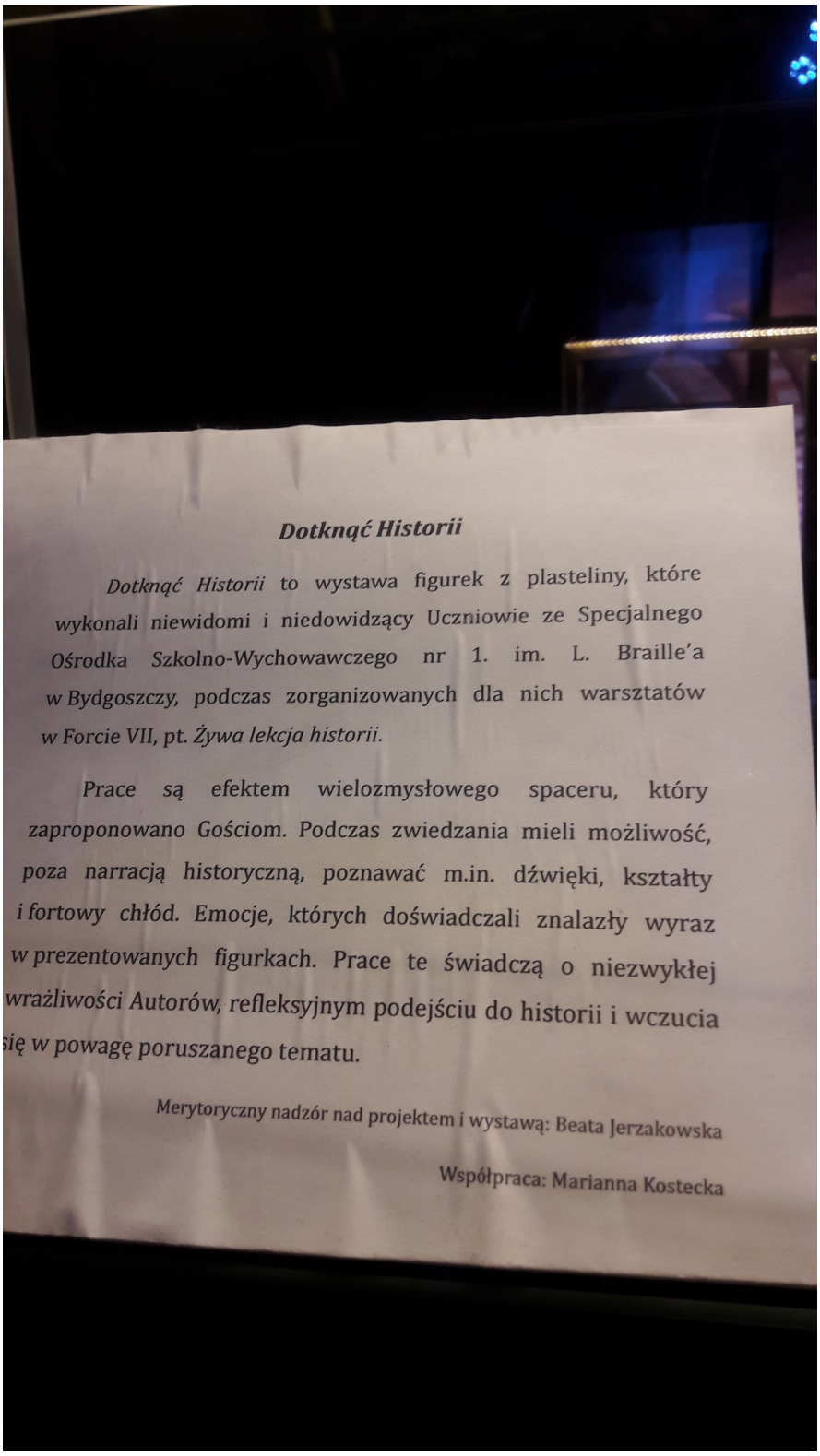
Fot. 26 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



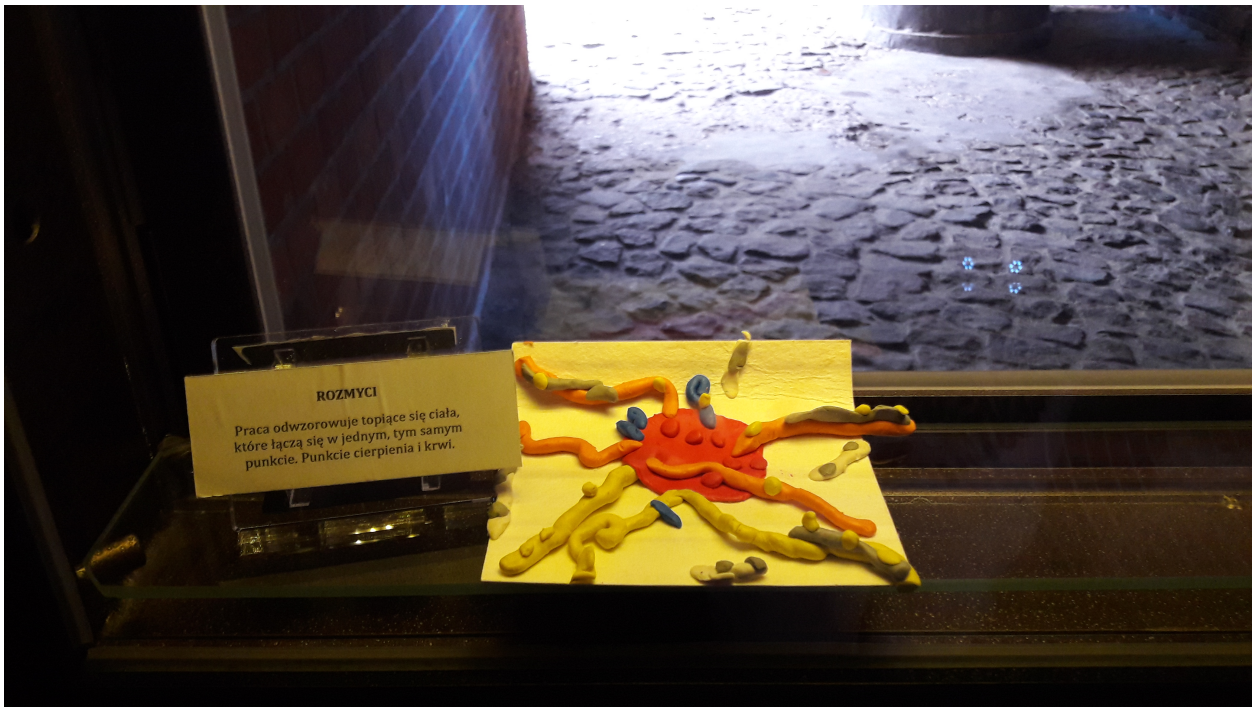
Fot. 27 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 28 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 29 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot. 30 Fragment ekspozycji w Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII (fot. Anna Topolska)



Fot 31 Pomnik Bohaterów. Fotografia z 1964 roku. [źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 32 “Braterstwo broni” Dymitri Sowa (fot. Anna Topolska)



Fot. 33 “Braterstwo broni” Dymitri Sowa (fot. Anna Topolska)



Fot. 34 Rosarium. Rok 2011. (fot. Anna Topolska)



Fot. 35. “Róża” (fot. Anna Topolska)



Fot. 36. “Zryw” (fot. Anna Topolska)



Fot. 37 Pomnik Bohaterów. Odezwa Stalina (fot. Anna Topolska)



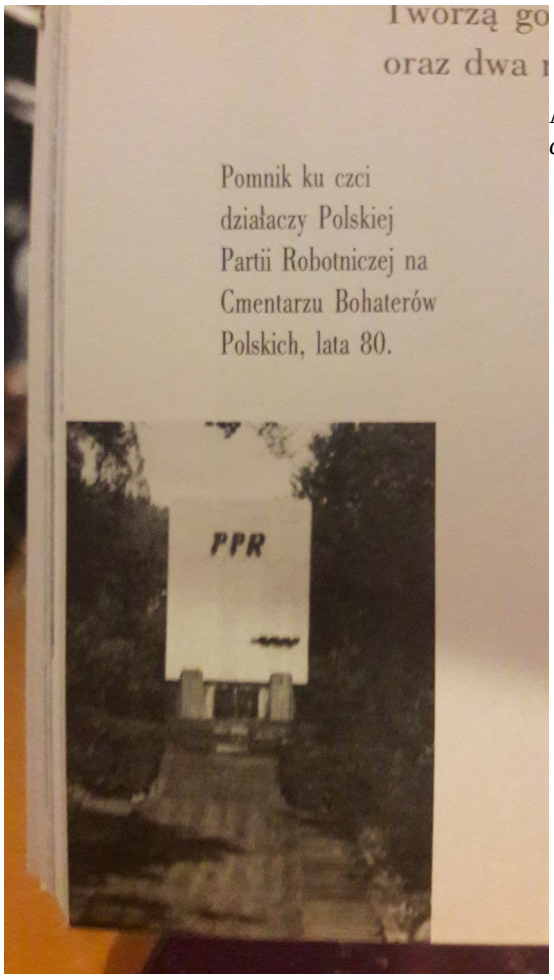
Fot 38 Pomnik Bohaterów. Relief (fot. Anna Topolska)



Fot. 39 Dzwon Pokoju (fot. Anna Topolska)



Fot. 40 Tablica Czujkowa (fot. Anna Topolska)



Fot. 41 Pomnik PPR [źródło: Bączyk Jarosław, Bilski Arkadiusz, *Na stoku Cytadeli poznańskiej*. *Przewodnik po cmentarzach*, Poznań 2005]



Fot. 42 Pomnik ofiar 1939-1956 (fot. Anna Topolska)



Fot. 43. “Nike” (fot. Anna Topolska)



Fot. 44 Kamień z grobu Grolmana (fot. Anna Topolska)



Fot. 45 Pomnik Cytadelowców (fot. Anna Topolska)



Fot. 46. “Zwycięstwo” (fot. Anna Topolska)



Fot. 47 “Kompozycja” (fot. Anna Topolska)



Fot. 48 “Wyścig” (fot. Anna Topolska)



Fot. 49 “Kosmonauta” (fot. Anna Topolska)



Fot. 50 “Gimnastyczka” (fot. Anna Topolska)



Fot. 51 “Skrzypaczka” (fot. Anna Topolska)



Fot. 52 “Zakochani” (fot. Anna Topolska)



Fot. 53 “Piast i Rzepicha” (fot. Anna Topolska)



Fot. 54 “Don Kiszot” (fot. Anna Topolska)



Fot. 55 “Zwierzę” (fot. Anna Topolska)



Fot. 56 “Płaczący kamień” (fot. Anna Topolska)



Fot. 57 “Nierozpoznani” Magdalena Abakanowicz (fot. Anna Topolska)



Fot. 58 Pomnik II Armii Wojska Polskiego (fot. Anna Topolska)



Fot. 59 Otwarcie Muzeum Militarium 9 maja1965 [źródło: archiwum Muzeum Uzbrojenia]



Fot. 60 Schron, który adaptowano na Muzeum Militarium (Muzeum Wyzwolenia) [źródło: archiwum Muzeum Uzbrojenia]



Fot. 61 Pierwsza ekspozycja Muzeum Militarium [źródło: archiwum Muzeum Uzbrojenia]



Fot. 62 Muzeum Wyzwolenia lata 60-te XX wieku [źródło: archiwum Muzeum Uzbrojenia]



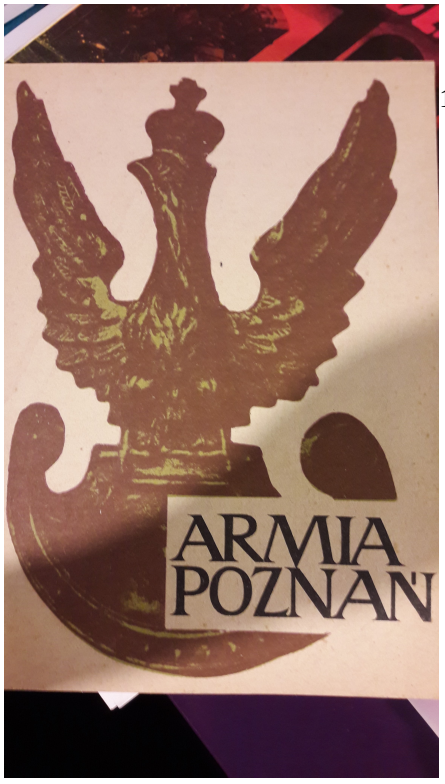
Fot. 63 Obraz przedstawiający wyprowadzenie jeńców niemieckich z twierdzy Cytadela (Muzeum Wyzwolenia) (fot. Anna Topolska)



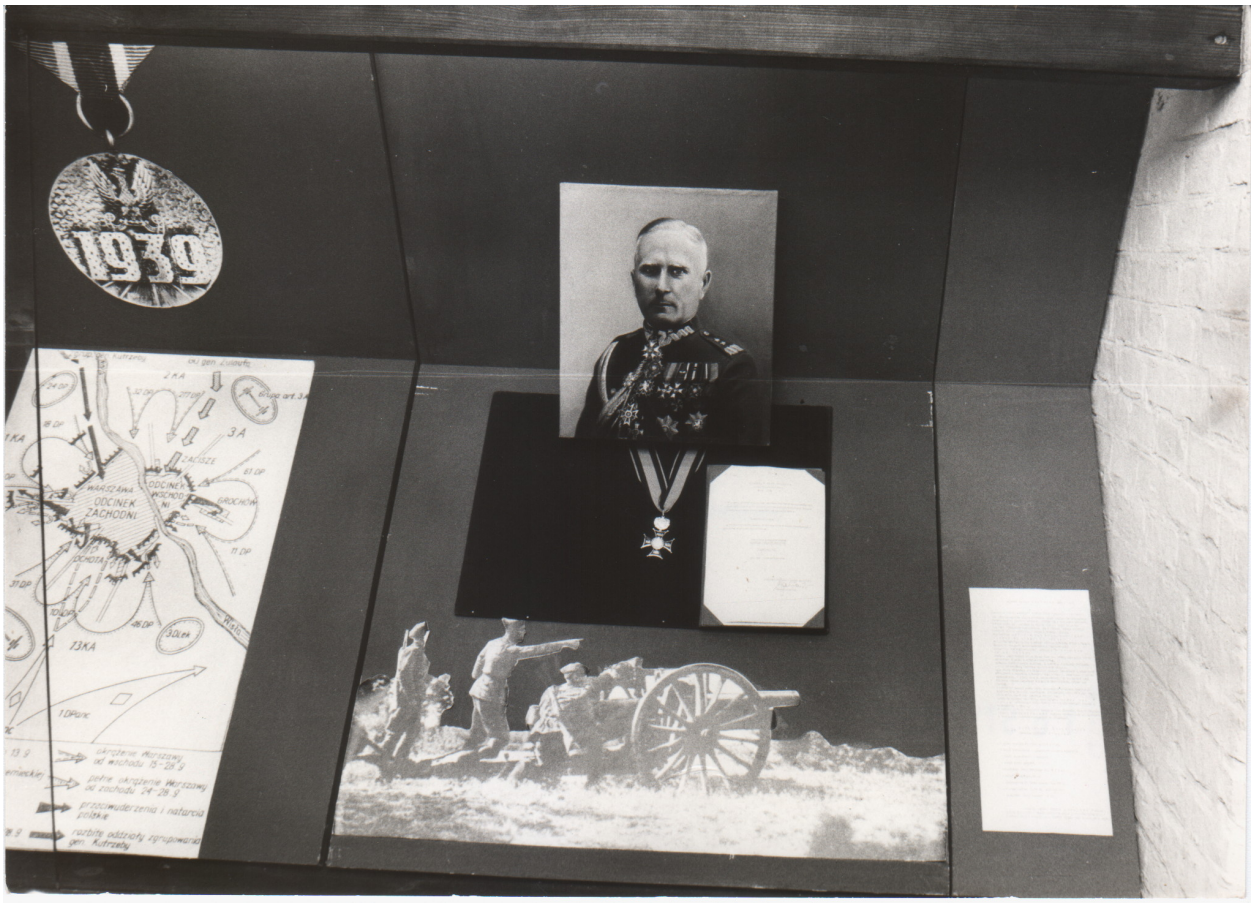
Fot. 64 Muzeum Wyzwolenia po modernizacji [źródło: archiwum Muzeum Uzbrojenia]



Fot. 65 Otwarcie Muzeum Armii “Poznań” 31 sierpnia 1982 [źródło: archiwum Muzeum Armii “Poznań”]



Fot. 66 Broszurka wydana na otwarcie Muzeum Armii “Poznań” 1982 rok [źródło: archiwum Muzeum Armii “Poznań”]



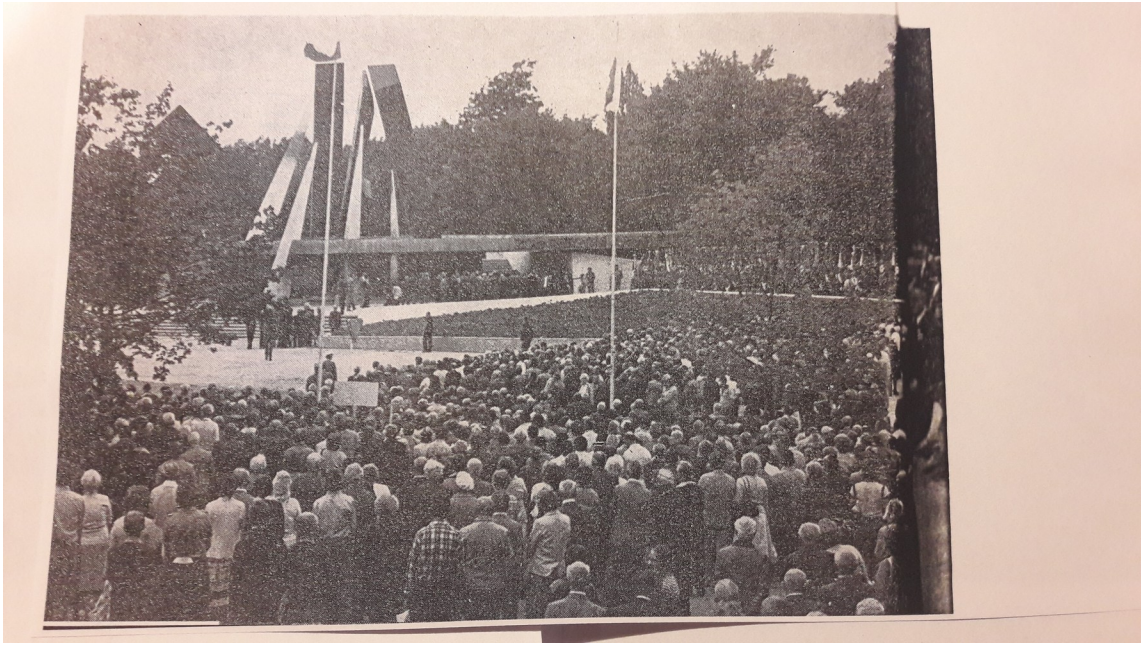
Fot. 67 Fragment pierwszej wystawy stalej w Muzeum Armii “Poznań” [źródło: archiwum Muzeum Armii “Poznań”]



Fot. 68 Fragment pierwszej wystawy stałej w Muzeum Armii “Poznań” [źródło: archiwum Muzeum Armii “Poznań”]



Fot. 69 Pomnik Armii “Poznań” [źródło: https://commons.wikimedia.org]



Fot. 70 Uroczystość odłonięcia pomnika Armii “Poznań” 1982 rok [źródło: Olszewski Marian (red.), Pomnik Armii „Poznań” w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia, Państwowe Wydawn. Naukowe, 1983]



Fot. 71 Jedna z tablic pamiątkowych przy Muzeum Armii „Poznań” (fot. Anna Topolska)



Fot. 72 Jedna z tablic pamiątkowych przy Muzeum Armii „Poznań” (fot. Anna Topolska)



Fot. 73 Odsłonięcie tablicy 14 dywizji piechoty przy Muzeum Armii „Poznań” [źródło: archiwum Muzeum Armii „Poznań”]



Fot. 74 Odsłonięcie tablicy Wielkopolskiej Brygady Kawalerii 31 sierpnia 1984 roku [źródło: archiwum Muzeum Armii „Poznań”]



Fot. 75 Tablica poświęcona Wielkopolskiej Brygadzie Kawalerii przy Muzeum Armii „Poznań” (fot. Anna Topolska)



Fot. 76 Księga pamiątkowa 7 Pułku Strzelców Konnych Wielkopolskich (eksponat Muzeum Armii „Poznań”)





Fot. 77 i 78 Fragmenty wystawy „Wielkopolska walcząca 1939-1945” w Muzeum Armii „Poznań” 1985 rok [źródło: archiwum Muzeum Armii „Poznań”]



Fot. 79 Zdjęcie Adolfa Bnińskiego na wystawie „Wielkopolska walcząca 1939-1945” w Muzeum Armii „Poznań” (środkowy rząd zdjęcie powyżej) [źródło: archiwum Muzeum Armii „Poznań”]



Fot. 80 Fragment wystawy „Dzieje Armii ‘Poznań’ ” w Muzeum Armii Poznań 1989 rok [źródło: archiwum Muzeum Armii „Poznań”]



Fot. 81 Fragment wystawy „Dzieje Armii ‘Poznań’ ” w Muzeum Armii Poznań 1989 rok [źródło: archiwum Muzeum Armii „Poznań”]



Fot. 82 Fragment wystawy „Wierni przysiędze. Armia „Poznań w kampanii wrześniowej 1939” otwartej w 2009 roku (fot. Anna Topolska)



Fot. 83 Ks. Zygmunt Droszcz odprawia egzekwie żałobne w czasie pogrzebu cytadelowców na pl. Mickiewicza [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 84 Pogrzeb czerwonoarmistów poległych w walkach o Poznań na pl. Mickiewicza. Luty 1945 rok [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]

Fot. 85 Pogrzeb czerwonoarmistów poległych w walkach o Poznań na pl. Mickiewicza. Luty 1945 rok [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]





Fot. 86 Uroczystości żałobne w kościele pw. MBB przy ul. Marszałka Focha (obecnie ul. Głogowska) w czasie pogrzebu ofiar niemieckiego obozu w Żabikowie [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 87 Kondukt żałobny na ul. Marszałka Focha (obecnie ul. Głogowska) w czasie pogrzebu ofiar niemieckiego obozu w Żabikowie [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 88 Bp Walenty Dymek na czele konduktu żałobnego w czasie pogrzebu ofiar niemieckiego obozu w Żabikowie [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 89 Wojewoda Michał Gwiazdowicz (trzeci z lewej) w kondukcie żałobnym w czasie pogrzebu ofiar niemieckiego obozu w Żabikowie [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 90 Kondukt żałobny na ul. Fredry w drodze na cmentarz Bohaterów na Cytadeli w czasie drugiego pogrzebu ofiar niemieckiego obozu w Żabikowie [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 91 Abp Walenty Dymek odprawia egzekwie w czasie pogrzebu ofiar obozu w Żabikowie na cmentarzu Bohaterów na stokach Cytadeli [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 92 Uroczysty pogrzeb ostatnich ofiar niemieckiego obozu w Żabikowie na cmentarzu Bohaterów na stokach Cytadeli [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 93 Most Chwaliszewski, krzyż na nabrzeżu Warty i fragmenty zrujnowanych w czasie wojny kamienic Chwaliszewa [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 94 Zrujnowane wnętrze kościoła św. Marcina przy ul. Armii Czerwonej (dzisiaj Święty Marcin) [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 95 Kamienice przy ul. Klasztornej po zniszczeniach wojennych; na narożu probostwa przy ul. Gołębiej figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z początku XVI wieku [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 96 Roztrzaskana tarcza zegara strąconego z wieży ratuszowej [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 97 Wrak radzieckiego czołgu na ul. Zwierzynieckiej obwieszony reklamami, w głębi zabudowania drukarni Concordia (dzisiaj Concordia Design) [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 98 Radzieckie plakaty propagandowe na tle zniszczonej Wieży Górnośląskiej[fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 99 Tzw. plac ćwiczeń na terenie Fortu VII [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 100 Szubienice w tzw. celi śmierci niemieckiego Aresztu śledczego przy ul. Młyńskiej [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 101 Ekshumacja ofiar na terenie niemieckiego obozu w Żabikowie [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 102 Korespondenci prasowi oraz publiczność obserwująca proces Arthura Greisera przed Najwyższym Trybunałem Narodowym w Auli Uniwersyteckiej [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 103 Publiczna egzekucja Arthura Greisera na stokach Cytadeli [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



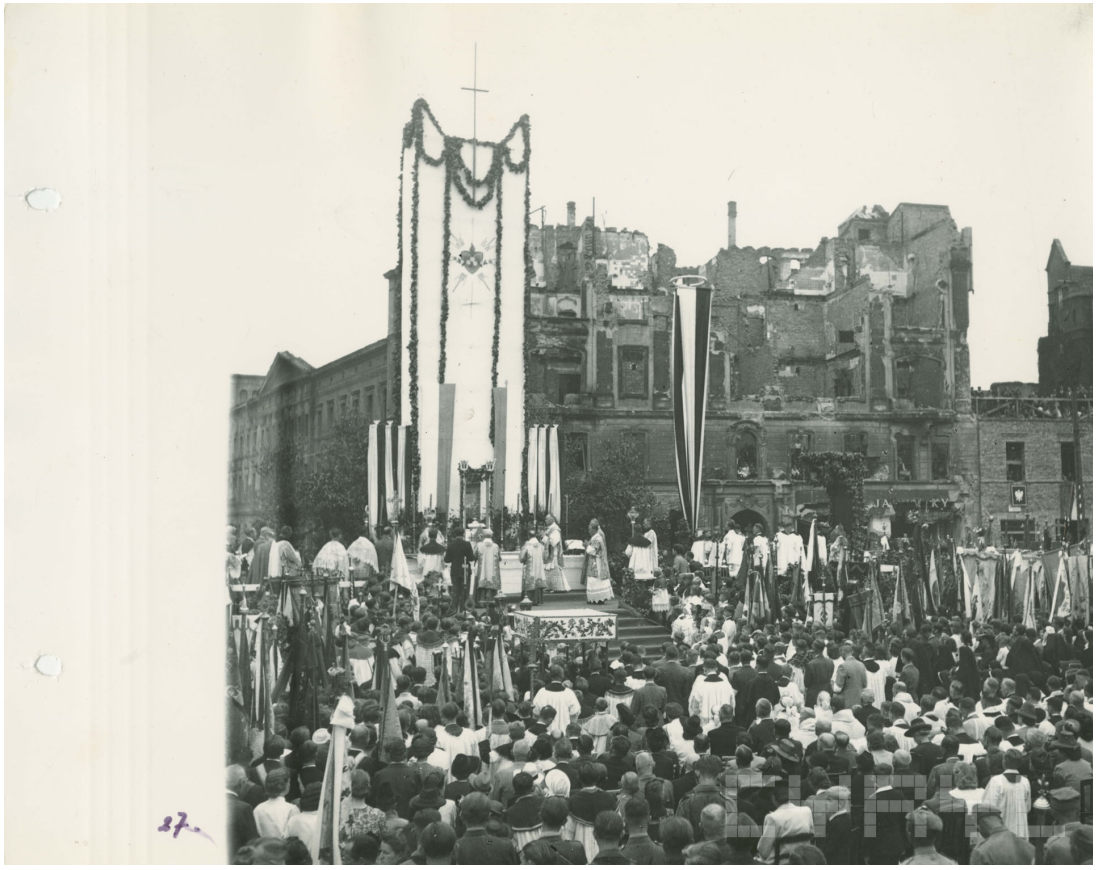
Fot. 104 Uczestnicy manifestacji pierwszomajowej na pl. Wolności [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 105 Uczestnicy wiecu zorganizowanego na pl. Wolności z okazji kapitulacji Niemiec [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 106 Obchody święta Chrystusa Króla na placu Wolności [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 107 Nabożeństwo w czasie obchodów święta Chrystusa Króla na placu Wolności [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 108 Trybuna honorowa przy ul. Marszałka Focha (obecnie ul. Głogowska) w czasie defilady z okazji wkroczenia do Poznania oddziałów II Armii Wojska Polskiego [fot. Zbigniew Zielonacki; źródło: www.cyryl.poznan.pl]



Fot. 109 Fort VII (fot. Hadas Tapouchi Projekt „Memory Practice”) [źródło: https://www.hadastapouchi.com]



Fot. 110 Pomnik upamiętniający martyrologię żydowską na stadionie miejskim w latach 1940 – 1943 [źródło: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php]



Fot. 111 Jezioro Rusałka (fot. Hadas Tapouchi Projekt „Memory Practice”) [źródło: https://www.hadastapouchi.com]



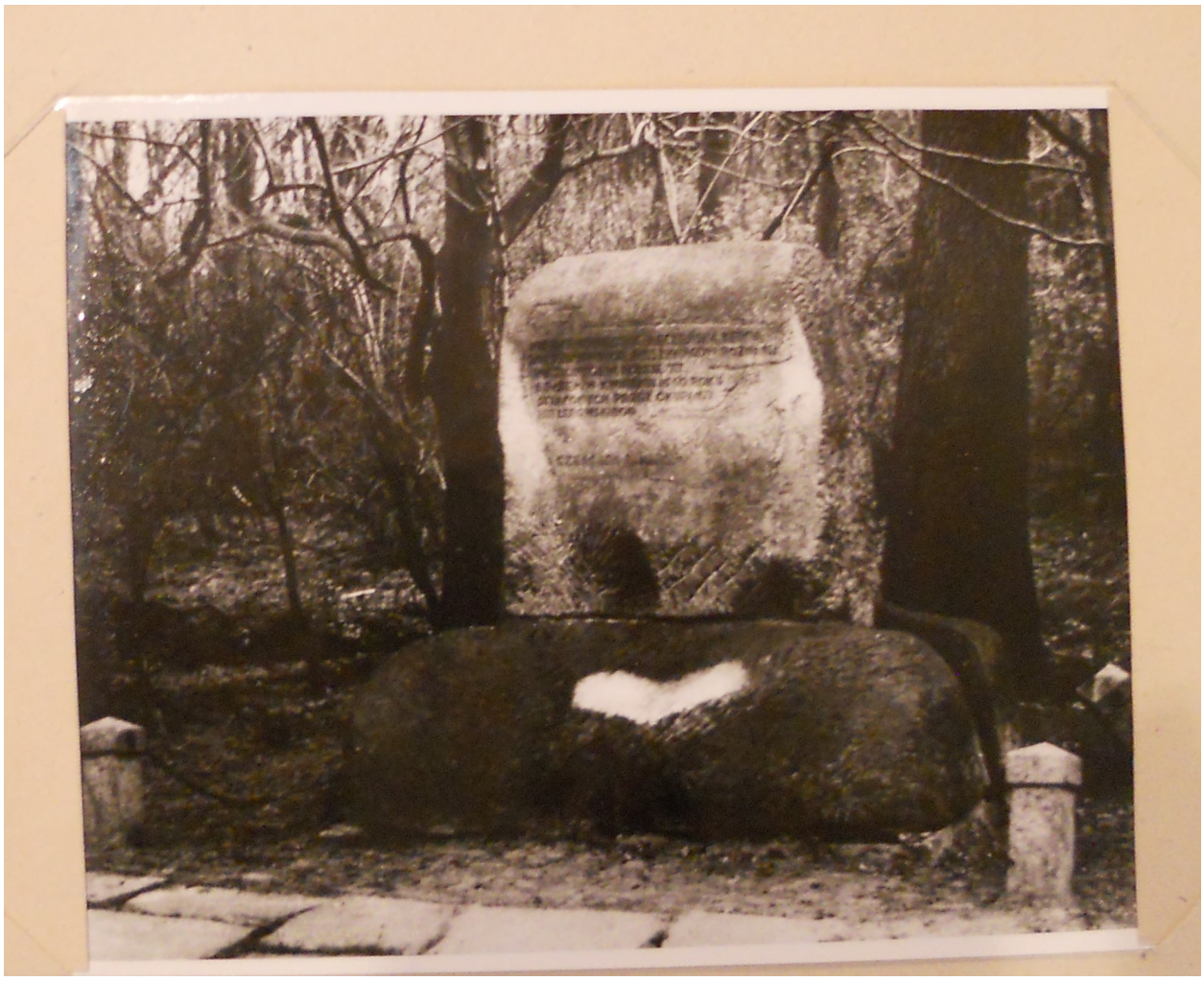
Fot. 112 Jezioro Malta (fot. Hadas Tapouchi Projekt „Memory Practice”) [źródło: https://www.hadastapouchi.com]



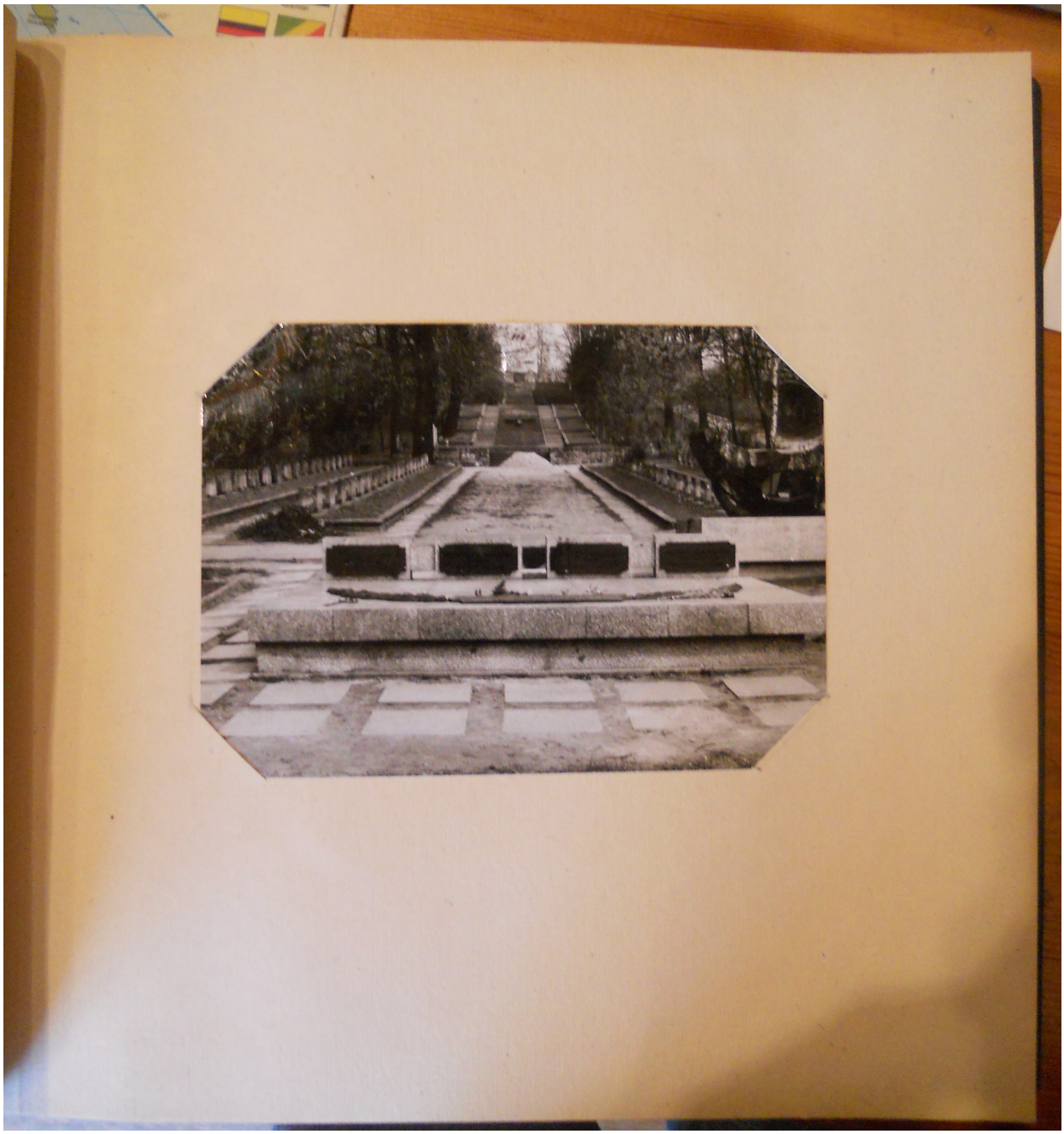
Fot. 113 Tablica pamiątkowa na dawnej poznańskiej synagodze (ul. Stawna) [źródło: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php]



Fot. 114 Wilczak, gdzie kiedyś znajdował się zakład palenia odpadów, gdzie naizści palili ciała ofiar w czasie drugiej wojny światowej (fot. Hadas Tapouchi Projekt „Memory Practice”) [źródło: https://www.hadastapouchi.com]



Fot. 115 Głaz pamiątkowy nad jeziorem Rusałka [źródło: archiwum Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII]



Fot. 116 Grób członków ZWZ-AK Franciszka Witaszka, S. Górznej, H. Siekierskiej i H. Gunthera na Cytadeli [źródło: archiwum Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII]



Fot. 117 Tablica pamiątkowa poświęcona Stanisławowi Pawłowskiemu w gmachu Uniwersytetu przy ul. Fredry 10 [źródło: archiwum Muzeum Martyrologii Wielkopolan Fort VII]



Fot. 118 „Pomnik Zwycięstwa” Ryszard Skupin [źródło: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php]



Fot. 119 „Pomnik Zwycięstwa” Ryszard Skupin, druga strona głazu [źródło: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php]



Fot. 120 Tablica pamiątkowa poświęcona poległym i pomordowanym w czasie drugiej wojny światowej pracownikom MPK (Dom Tramwajarza) (fot. Anna Topolska)



Fot. 121 Tablica upamiętniająca parafian winiarskich, członków organizacji Wojska Ochotniczego Ziem Zachodnich (ul. Rejtana 8) [źródło: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php]



Fot. 122 Pomnik poświęcony poległym i pomordowanym w walce o niepodległość Ojczyzny harcerkom i harcerzom staromiejskiej dzielnicy Poznania 1918-1919, 1939-1945 [źródło: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php]



Fot. 123 Pomnik ofiar Katynia i Sybiru [źródło: www.commons.wikimedia.org]



Fot. 124 Miami Holocaust Memorial (fot. Anna Topolska)



Fot. 125 Pomnik Polskiego Państwa Podziemnego [źródło: http://valerianella.man.poznan.pl/data/pomniki/pomniki.php]