

Opposite nr 1

MNIEJSZOŚCI NARODOWE I ETNICZNE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1945 ROKU. "DLA CIEBIE CHCĘ BYĆ BIAŁA"



AGATA SOCZYŃSKA / Napiętnowany świat Marka Oberländera

Na współczesną recepcję twórczości Marka Oberländera decydujący wpływ mają, w opinii historyków i krytyków sztuki, dwa fakty, w kontekście których tę twórczość sytuowano: po pierwsze tragizm losu i biografii samego artysty. "Jego biografię określiło to, jak trafnie zauważyła Joanna Stasiak, że urodził się w małym miasteczku koło Lwowa, był Żydem, przeżył Shoah. Czuł się odpowiedzialny i niezdolny do milczenia" ¹. Sam Oberländer pisał: "Należało szukać wyrazu dla siedmiu milionów ludzi spalonych w krematoriach" ². Zdaniem Katarzyny Kasprzak "powodem tak postawionego artystycznego i życiowego zadania, które kształtowało jego twórczość w latach 50. i na początku 60., był bez wątplenia jego własny los - jednego z tych, którzy przeżyli. Na nich spadł obowiązek mówienia za umarłych. Wystarczy zobaczyć jego prace - rysunki i obrazy mroczne, nasączone wewnętrzną rozpaczą, a czasami tylko melancholią - wobec nich nie sposób pominąć historii życia Oberländera (...). Tłumaczą się życiem i nie jest obojętne z jakiego doświadczenia wynikały" ³. Właśnie to doświadczenie i nieustanne zmaganie się artysty z poszukiwaniem różnych form, sposobów jego wyrażenia przyczyniły się do powstania *sui generis legendarium* artysty wyklętego, któremu "wymordowano rodzinę, którego wysłano do kopalni, który stracił swój dom, naród, swoją kulturę, stracił wszystko" (...) ⁴. Po skończonej wojnie wrócił do swego miasteczka, gdzie odnalazł jedynie komin ze swojego spalonego domu. Nie odnalazł już nigdy swojej rodziny - matki, trzech sióstr i brata. Całe malarstwo mojego męża było świadectwem tego dramatu - w tym znany obraz "Napiętnowani" ⁵ - wspominała w 2001 r. żona artysty, Halina Oberländer.

Historia wspomnianego obrazu otwiera tę drugą, jak wyżej sygnalizowano, perspektywę badawczą, zasadniczą, jeśli idzie o ukształtowanie się tożsamości artystycznej malarza. Oberländer w 1955 r. był współorganizatorem Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi* w budynku warszawskiego



Arsenału, wystawy, która, jak pisała Dorota Jarecka: "była inna niż wszystkie w Polsce w ciągu pięciu lat socrealizmu. Jej inicjatywa wyszła nie z góry partyjnej, ale z kręgów reformatorskiej, choć partyjnej młodzieży - malarzy i krytyków" 6. To w Arsenale Oberländer wystawił prace, które, jak podkreślał Mariusz Hermansdorfer, wprowadzają artystę do historii sztuki krajowej i dokładnie określają rolę, którą ma w niej pełnić - "reprezentanta nurtu martyrologicznego, świadka czasów pogardy, epoki pieców" 7.

Chodzi o dzieła, które podczas wystawy w Arsenale (o czym wspomina Hermansdorfer) krytyka określiła jako "szantaż moralny wobec widza" 8. Były to obrazy olejne: *Napiętnowani* i martwa natura *Cebule* oraz litografie z cyklu *Nigdy więcej getta* i *Reportaż spod szubienicy*. Pierwszy z nich, drastyczny w treści, choć odtworzony nie z własnej pamięci, ale powstały na podstawie fotografii publikowanych jako dokumenty zbrodni hitlerowskich, miał siłę osobistego przeżycia. Przedstawieni na nim trzej Żydzi z wyciętymi na głowach ranami w kształcie gwiazdy Dawida i "ich torturowane twarze zawierają cały dramat narodu i upokorzonego człowieczeństwa" 9.

To obraz, zdaniem krytyków i historyków sztuki "stylistycznie archaiczny, właściwie dziewiętnastowieczny" 10, a jednak jest w nim niebywała siła. "I prawda tego czasu, kiedy groza wojny nie została do końca ani wyrażona ani przeżyta" 11. Jacek Antoni Zieliński pisał: "Biorąc niejako w obronę jego rozwiązania formalne, wybór najprostszego, nieco bezosobowego, akademickiego sposobu rysowania był tu jedynym możliwym wyborem" 12. Trzeba pamiętać o tym, że pierwowzorem były fotografie powołane do życia zapewne ręką kata, oprawcy, ale także o tym, że każde środowisko twórcze, nie tylko plastyczne, zmagало się wówczas z próbą odpowiedzi na pytanie: jak opisać, wyrazić rzeczywistość po Zagładzie, "gdy pojęcia były tylko wyrazami" 13 i "nikt już jabłek do getta nie nosił, nikt już jabłek w getcie nie kupował" 14.

Do powstania swoistej legendy Oberländera z pewnością przyczynił się fakt, że żadna z 41. przyznanych nagród nie stała się własnością artysty. Być może, jak pisał Zieliński, "w starciu między socrealistami lakierującymi rzeczywistość na sposób literacki i antymalarski, a estętami, upominającymi się o powrót do prawdziwie artystycznych środków wyrazu, Oberländer znalazł się nagle, ze swym źle namalowanym obrazem między młotem a kowadłem. Nie pasował ani do jednych, ani do drugich. Był tylko szczery, posądzono go o arogancję i szantaż moralny" 15. Halina Oberländer - żona malarza - w rozmowie z Anną Wrońską przyznała, że fakt pominięcia go przy podziale nagród artysta bardzo przeżył.

Jako twórca, autor obrazu-symbolu stał się Oberländer jego zakładnikiem, jak pisał Hermansdorfer "napiętnowanym przez *Napiętnowanych*" 16, ale także zakładnikiem zbiorowej pamięci, która chciała uczynić go reprezentantem i koryfeuszem apokalipsy żydowskiej, milionów zamordowanych, straconych, okaleczonych.

Dwie przywołane i nakreślone w wielkim skrócie dominujące dziś perspektywy badawczo-interpretacyjne określają i zamykają tę twórczość w kilku aksjomatycznych stwierdzeniach.

1. Oberländer: malarz, artysta, Żyd - reprezentant nurtu martyrologicznego i milionów ofiar Holocaustu. Właściwie wyznaczono mu "to samo miejsce, które w literaturze zajął Adolf Rudnicki" 17.
2. Inicjator i współtwórca Arsenалу 1955 roku. Autor *Napiętnowanych* - obrazu zlekceważonego przez jury, który wywołał żywą reakcję i dyskusję wśród publiczności 18.
3. *Napiętnowani* - obraz jako stygmat, który stał się kluczem do jego twórczości, a nawet synonimem nazwiska, biografii, symboliczną figurą wyrażającą uczucia i przeżycia pokolenia, które on sam reprezentował. W 1980 r. tak o nich pisał: "W 1939 roku mam siedemnaście lat i należę do pokolenia, które jeśli uszedłszy, ocalone, niemalże cudem, u progu życia, przerażone, bezradne, zagłuszone, pokaleczone moralnie i fizycznie, nagie, obdarte ze wszystkich marzeń i ideałów młodości. Jestem (jesteśmy) żywym symbolem, fragmentem, jednym z elementów tlejących się zgliszcz w Polsce, w Europie, zgliszcz, które powstały w wyniku narzuconej przez faszyzm hitlerowski obłądnej i barbarzyńskiej teorii rasizmu, przez realizację zbrodni ludobójstwa" 19.

A jednak pozostaje nieodparte wrażenie graniczące z pewnością, że istota życia i sztuki malarza wymyka się dotychczas przyjętym, utrwalonym schematom i ujęciom badawczym, które obarczyły go przede wszystkim imperatywem reprezentatywności narodowo-etnicznej (jako syna narodu żydowskiego), pokoleniowej (jako przedstawiciela tragicznego pokolenia), artystycznej (jako przedstawiciela artystycznej forpoczty Arsenalu, tzw. realizmu ekspresyjnego) 20.

Tymczasem Oberländer przy swoim "silnie rozwiniętym poczuciu ciągłości historycznej, genetycznej, biologicznej i duchowej" 21 chciał reprezentować zawsze tylko siebie. Pisał: "Czuję potrzebę pogłębionego zrozumienia siebie samego, własnych odruchów, własnych pasji, motywów lęku, wzlotów, rozczarowań, radości, uświadamiania sobie przemian zachodzących we mnie, (...) o ile te elementy życia, te zjawiska poddają się światłu intelektu" 22.

Egzystencjalne odczuwanie istnienia i potrzeba nadawania mu sensu, projektowania siebie samego jako człowieka i artysty towarzyszyły Oberländerowi od dzieciństwa, które to ukształtowało jego polską i żydowską tożsamość w przedwojennym, wielokulturowym, wielonarodowym Szczercu 23: "małym miasteczku, typowym w ówczesnych czasach, mikrokosmosie polskim, w którym pomieszane są prawie wszystkie narodowości żyjące w kraju: Polacy, Ukraińcy, Niemcy, Żydzi [...]. Żyje się tu w obrębie wielości tradycji, używa się trzech kalendarzy: grekokatolickiego, rzymskokatolickiego,

żydowskiego. Nikogo to nie dziwi, ale odczuwa się jednak bariery wyznaniowe i dorosłym stawia się pierwsze, kłopotliwe pytania. W miasteczku jest kościół, cerkiew i bożnica. Jest ksiądz, pop i rabin. Niemcy nie mają tu swojej *kirchy*, jest ich zbyt mało. Znajduje się ona niedaleko we wsi Dornfeld, całkowicie przez nich zamieszkałej. Tam mieszka również pastor" 24.

To jedyny moment w biografii, jak nazwał go sam malarz: "jedyny jasny obraz dzieciństwa, który w sobie noszę" 25, kiedy bycie Żydem nie oznaczało wykluczenia. Później rozpoczął się czas i świat, w którym coraz bardziej widział i czuł, "że jest inny, nie rozumiał bynajmniej, na czym ta jego inność polegała, ale jakoś wiedział na pewno w oczach innych ludzi, choćby nie wiem, co robił, jest i pozostanie Żydem [...]" 26. "Za wcześniej czuję na sobie gwałtowność, agresywność, nietolerancję otaczającego mnie świata, własną kruchość" 27 - pisał w autobiograficznych wspomnieniach. Za wcześniej, bo w 1933 r. - umarł mu ojciec. W 1941 r. wcielono go do Armii Czerwonej. Oskarżono o dezercję. Wysłano do kopalni na Ural. Podobno skazano na karę śmierci. Do Polski wrócił w 1946 roku. Miał czworo rodzeństwa. Nikogo po wojnie nie odnalazł. W prawie nieznanym *Notatkach ze szpitala*, z okresu, gdy malarz mieszkał już we Francji i zmagał się z kolejnymi zawałami serca (to także cena, którą zapłacił za ocalenie z Zagłady), powracają natrętne, obsesyjne koszmary, trauma przeklętej młodości i ciągły strach, przerażenie: "Śnił mi się, mój ojciec, którego ubóstwiałem. Umarł [...] na raka w 1933 roku. Od 24 lat mam serce ciągle ściśnięte. Każdy szelest, każde wnikliwe spojrzenie niepokoi i przeraża. Czyżby to już... Dlaczego tak okropnie, tak strasznie męczy się serce? Czy jeszcze długo wytrzyma? To nieszczęśliwe tłukące i rozpaczliwe, rejestrujące najdrobniejsze objawy życia. Zamierające lub rozrywające się ze strachu. Czy jeszcze długo wytrzyma moje serce? Spróbuję wejść w siebie" 28.

Ta konieczność nieustannego wchodzenia w siebie, ale również sprawdzania siebie, a więc wychodzenia niejako poza własną świadomość, uwarunkowana była czysto egzystencjalną potrzebą potwierdzenia swojego istnienia, wymiaru własnego człowieczeństwa, ale także potwierdzenia siebie jako artysty poszukującego autentyczności, "tej jednej, ostatecznej formy przez którą wypowie to, co przeżywa" 29. A przecież Oberländer walczył o swoje istnienie w poczuciu permanentnego zagrożenia. Witold Damasiewicz w swoim wspomnieniu o artyście pisał, że malarz "żył oraz pracował w lęku nieustającym, by emocje, bez których niepodobna żyć i tworzyć, nie zgotowały ostatecznego finału" 30.

Zdaniem Joanny Stasiak: "chagallowski charakterystyczny motyw odwróconej głowy (np. *Bez tytułu* 1955-1956), pojawiający się po 1956 roku, gdzie kolumna ciała pozostaje na swoim miejscu, tylko kapitel głowy został oderwany i odwrócony to wyraz stanu zagubienia. [...] Wizja Oberländera jest tragiczna. W malowanych przez niego

twarzach usta bezwiednie patrzą w niebo, oczy mówią do ziemi. Porządek świata został zburzony [...]" 31. Ale gest odwrócenia może oznaczać także nadkontrolę świadomości, sprawdzanie świata, konieczność autoidentyfikacji, potwierdzenia własnej tożsamości, jak określił to serdeczny kolega malarza, a jednocześnie jeden z największych poetów polskich XX wieku, Miron Białoszewski - to egzystencjalny "wywód jestem'u" 32, często ostentacyjnie antyestetyczny, niemal dotykający istnienia na poziomie fizjologii, anatomii, tak jak w pracach, które zaczęły dominować po 1956 roku. Postać ludzka przekształca się w biomorficzną uproszczoną formę mocno nasyconą treścią psychologiczną. "Wywód jestem'u" zostaje sprowadzony do wiwisekcji materii, tkanki wziętej pod mikroskop (np. *Czerwona bryła* 1967), prześwietlonej promieniami Roentgena (np. *Szkielet* 1963), innym razem to studium choroby organizmu (np. *Portret pacjenta* 1965). Powstają obrazy mięsisto-galaretowatej substancji rozlewającej się niczym groźna plama w formie ciała (?), ekspansywnie, groźnie rozchodzącej się w sposób niekontrolowany i zapuszczającej macki lub też pejzaże neurotyczne, z dramatycznie kreśloną nerwową, czasem drapieżną, pobudzoną, czasem wycofaną, depresyjną kreską. Zawsze to samo pytanie, o bicie serca, o pracę mózgu, natężenie aż do bólu świadomości istnienia, potwierdzanie własnej tożsamości poprzez próbę wyjścia poza nią, spojrzenie od zewnątrz, z góry, jakby naukowe odwrócenie perspektywy.

Ten "wywód jestem'u" egzystencjaliście Oberländerowi - Żydowi przysparzał przez całe życie wielu cierpień. W cytowanych *Notatkach ze szpitala* pojawiają się np. znamienne obrazy nadciągającej żydokomuny: "Teraz przychodzą wreszcie nasi - żydokomuna. [...] Wreszcie nasi. Nasi. Przyjechali w jednym wagonie. [...] Ale oni z wagonu nie wychodzą. I są raczej nieufni - nas jest dużo, ich mało i nie wiadomo kto jest kto (po kilku dniach zrabowali żywność i odjechali)". Ten dystans wobec swojego pochodzenia, własnej żydowskości wyrażany nawet na płaszczyźnie lingwistycznej "my (nasi) - oni" (swojskość, rodzimość - przeciwstawione obcości) tkwił w Oberländerze od samego początku, często uzewnętrzniał się poprzez mechanizm zaprzeczania, wypierania trudnych, z tym zawiązanych faktów i przeżyć.

Artur Sandauer pisał: "Mimo okupacyjnej zagłady Żydzi pojawiają się nader licznie jako pełnomocnicy nowej władzy, która nie dość, że nie przeszkadza w obejmowaniu przez nich wysokich stanowisk, lecz wręcz przeciwnie, faworyzuje ich, sugerując jedynie zmianę nazwisk. Złowrogie skutki tego maranizmu dadzą znać o sobie ćwierć wieku później. Za faworyzowaniem ich przemawiają trzy względy: 1) Nader duży procent Żydów w międzywojennej KPP; 2) Fakt, że w czasie wojny większość z nich szukała schronienia w Związku Radzieckim, skąd teraz powracali w glorii oficerskich mundurów; 3) To, że - mniej podejrzani o konszachty z rządem londyńskim - cieszyli się *eo ipso* większym zaufaniem" 33.



Oberländera boleśnie dotykały związane z tymi faktami osobiste przeżycia. Po powrocie do Polski w 1946 r. bezskutecznie poszukiwał w Łodzi swojej siostry Reginy - zdeklarowanej komunistki. Odnalazł tylko jej męża Józefa Karniola, który pomógł mu w dostaniu się do Liceum Plastycznego. Dramatyczny obraz wspomnień powrócił po wielu latach w szpitalnych snach: "Pewnego dnia o świcie [...] szedłem z matką za miasto. Minęliśmy miasteczko, drewniany most nad rzeką. Szliśmy polną drogą [...], a droga wiodła na cmentarz. W gęstwinie roślin i drzew szukała matka grobu naszych przodków i gdy wreszcie znalazła, zaczęła cicho płakać, załamywała ręce i coś mówiła, szeptała. Nagle poczułem, że też muszę płakać i skryć się. W kilka dni potem odbył się proces grupy komunistów i wśród oskarżonych była moja siostra. Została uniewinniona z braku dostatecznych dowodów" 34.

Oberländer wielokrotnie podkreślał swój dystans, a później, już po 1953 r., niechęć, a nawet wrogość wobec komunizmu. O latach studiów pisał: "Kończę studia, opuszczam uczelnię, jestem tymi harcami, tą atmosferą całkowicie zaszczepiony i potrzebuję niemało czasu, by wydostać się z tego zaszczepienia, oczyścić się z sadzy. [...] Jestem zaszczepiony szczepionką anty-doktrynalną na zawsze" 35.

Naraził się też Oberländer wielu swoim kolegom. Choć nie wprost, posługując się jednakże językiem wówczas poprawnym politycznie, obwinał ich już w 1955 r. w artykule *Warto się nad tym zastanowić* o to, że "sprzyjali klimatowi rodzącemu postawy tchórzostwa, kompromisu, bezideowości, *de fakto*, służyli niewolniczo doktrynie socrealizmu" 36. Można przypuszczać, że konflikt między Oberländerem, a Izaakiem Celnikiem o prymat, autorstwo i całą ideę Arsenалу miał swoje źródło właśnie w "anty-doktrynalnej szczepionce" Oberländera. Halina Oberländer, żona malarza i muza poety - słynna Kicia Kocia - bohaterka z kabaretu Białoszewskiego, zapytana przez Wrońską o poglądy polityczne swojego męża powiedziała: "Tylko tyle wiem, że nienawidził komunizmu, ponieważ go znał. Natomiast bardzo się bał. Bał się reżymu. Panicznie się bał, jak mało kto. [...] Usiłowano go wciągnąć do partii. W końcu został kandydatem i poszedł na zebranie, jedno czy dwa. Po czym oświadczył, że temu się przyjrzał, i że absolutnie nie. I wtedy mu już nie dali żyć. Raz dwa lata przychodzili, straszili, szantażowali. Nie zmienił zdania" 37.

Jak zauważyła Wrońska, "przyznawał się do ciągłego poczucia zagrożenia" 38. Strach, przerażenie przenikają całe jestestwo powołanych przez niego do życia istot. Szczególnie oczy - nienaturalnie duże, przenikliwe, przyczajone, czasem smutne, innym razem mające w sobie chłód, grozę, niepokój. Ale też forma żywa i martwa zarazem, zamknięta, ostro oddzielona od tła, kurcząca się w sobie bądź przeciwnie, zwielokrotniona, rozprzestrzeniająca się nieprzewidywalnie w egzystencjalnej nicości.

Poetyckie słowa przyjaciela Mirona Białoszewskiego najlepiej odzwierciedlają złożoną egzystencjalną sytuację malarza:

Porośnięty przecież jestem

ruchem albo pólżyciem

Zawsze jednak

pełza we mnie pełne czy też niepełne

ale istnienie 39.

Ta dramatyczna "szarpanina i rozpacz" 40, nieustanna autowiwisekcja, nadkontrola świadomości sprawdzającej istnienie, a następnie projektującej sensy, idee, wartości wyrażone przez wizualizację metamorfoz, multiplikacji form, sylwetek, kształtów, figur, wreszcie ludzkiej postaci była udręką, ale także jedyną możliwą formą wolności Oberländera jako malarza, Żyda, Polaka i człowieka.

Za swoje marzenia o wolności wewnętrznej zapłacił wysoką cenę. W 1963 r. wyjechał do Szwecji w związku z zaproszeniem na wystawę. Nie wiedział, że nigdy do kraju nie powróci. Później Paryż i w drugim dniu pobytu drugi zawał (o przejściu pierwszego jeszcze w kraju nawet nie wiedział). Potem Nicea i cztery kolejne zawały. W międzyczasie niezwykle ważna, znamienna znajomość z Witoldem Gombrowiczem, odnowienie przyjaźni z Janem Lebensteinem (malarz bardzo przeżył oskarżenie francuskiej krytyki o naśladownictwo Lebensteina). Wreszcie tam na południu Francji powstały mało znane dziś studia pejzażowe i impresje muzyczne. "Ostatniego dnia życia, na godzinę przed śmiercią dzwonił do przyjaciółki w Paryżu i powiedział: *Przeżyłem najszcześniejszy dzień w swoim życiu. A to był dzień kiedy przyjechał do niego Mariusz Hermansdorfer i rozmawiali o wystawie w Polsce*" 41.

Wkrótce potem zmarł. W 1980 r., w ujmującym liryzmem i szczerością wspomnieniu o malarzu jego przyjaciel, tak jak on Żyd - Polak, poeta, prozaik, Wiktor Woroszyński, który również uległ "zaczadzeniu" i po 1956 r. zerwał z komunizmem, napisał: "Jego życie to odgrzebana spod kilku warstw zapomnienia prawdziwa bajka o losie, o cierpieniu, o zmaganiu się człowieka z sobą i światem. Jego intensywne istnienie - ludzkie i malarskie - odczuwałem jako niezbędne dla mojego istnienia" 42. To najlepszy dowód, jak było ono **autentyczne i potrzebne**.



Ilustracje



Marek Oberländer, *Bez tytułu*, 1955-56, ołówek, papier, wł. prywatna



Marek Oberländer, *Czerwona bryła*, 1967, gwasz, papier, Muzeum w Gorzowie Wielkopolskim



Marek Oberländer, *Szkielet*, 1963, tusz, papier, Muzeum w Gorzowie Wielkopolskim



Marek Oberländer, *Portret pacjenta*, 1965, gwasz, papier, Muzeum w Gorzowie Wielkopolskim

Przypisy

1 J. Stasiak, *Twarz*, [w:] *Galeria in Spe. Marek Oberländer. Wystawa malarstwa, 27 X 1997-20 II 1998*, Warszawa 1998, s. 6.

2 M. Oberländer, cyt. za: K. Kasprzak, *Obraz i prawdziwa biografia*, [w:] *Galeria in Spe...*, *op. cit.*, s. 23.

3 Kasprzak, *Obraz i prawdziwa biografia...*, *op. cit.*

4 Por. H. Oberländer, [w:] A. Wrońska, *Rozmowa z Haliną Oberländer. O Marku*

Oberländerze, [w:] *Galeria in Spe...*, *op. cit.*, s. 8.

5 H. Oberländer, *Wspomnienie*, "Nasz Dziennik" 2001, nr 108, s. 15. W wywiadzie udzielonym Annie Wrońskiej, cytowanym powyżej, Halina Oberländer inaczej ten fakt zapamiętała. Wspominała, że Marek Oberländer "pojechał do Szczerca, ale tam nie znalazł nawet komina własnego domu, bo wszystkie kominy spalonych domów były takie same". Por. Wrońska, *Rozmowa z...*, *op. cit.*, s. 4.

6 D. Jarecka, *Sztuka buntu trwa*, "Gazeta Wyborcza", 21 VII

2001, www.wyborcza.pl (data dostępu: 28.09.2010). Jednocześnie poza tym, o czym pisze Jarecka, trzeba pamiętać, że historyczne okoliczności, które doprowadziły ostatecznie do zorganizowania tej wystawy, były w rzeczywistości jeszcze bardziej złożone. Wojciech Włodarczyk, podczas dyskusji wokół książki Piotra Juszkiewicza *Od rozkoszy historiozofii do gry w nic. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań 2005), mówił, że "decyzja o Arsenale została podjęta w czerwcu 1954 roku. Początkowo były to przygotowania w obrębie grupy absolwentów ASP i w oparciu o ZMP, wcale nie tak bardzo podporządkowane władzy. Lecz oni nie mogli zorganizować Arsenалу sami. Trwało to aż do końca lata, kiedy to Fiszer Zawidowicz z KC, kolega ze studiów całej tej grupy, zdecydował się, żeby do organizowanego już V Światowego Festiwalu Młodzieży zaproponować imprezę pt. Arsenal. Decyzja została podjęta prawdopodobnie pod koniec grudnia 1954 roku, a w styczniu 1955 wybrano już władze pokazu i zapewniono pieniądze (...). Dalej trwały wyjazdy, poszukiwania ludzi, penetrowania pracowni - mniej więcej do kwietnia, bo wtedy pojawił się Izaak Celnikier, który nadał temu szczególną formę polityczną - ciągle nie zmieniając profilu wystawy. I tak powstała wystawa bez ingerencji ze strony KC. Oczywiście KC to interesowało, ale zakres ingerencji Ministerstwa był niezwykle mały. Podobnie zakres ingerencji KC". Wspomniana dyskusja odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w redakcji „Obiegu”. Oprócz Włodarczyka brali w niej udział: A. Mazur, B. Stokłosa, I. Kowalczyk, L. Nader, P. Bernatowicz . Zob. www.obieg.pl (data dostępu: 19.02.2011). Ponadto tę problematykę merytorycznie wzbogaca i pogłębia publikowana w „Kresach” w 1992 roku (nr 12) rozmowa z Elżbietą Grabską *Arsenal jest pewnego rodzaju marginesem* (udział w rozmowie z P. Kosiewskim, M. Ujmą, M. Waclawkiem). Zob. www.kul.pl (data dostępu: 19.02.2011). Ważnym źródłem informacji na ten temat jest także wypowiedź Haliny Oberländer w cytowanym już wywiadzie udzielonym A. Wrońskiej: „Potem przyjechał wódz z Czechosłowacji (...) - Celnikier. No tu się zaczęły konflikty, bo wiadomo, jak jest za dużo wodzów, to nie jest dobrze. Marek nie chciał się podporządkować. Zwłaszcza, kiedy doszło do „Arsenalu” (...). Osobiste ambicje, kłótnie o „Arsenal”, kto go zrobił, kto go wymyślił. Z relacji Marka: pomysł wystawy zrodził się na Okólniku, gdzie byli: Elżbieta Grabska, Janek Dziędziora, Jacek Sienicki i Marek. Potem doszedł Celnikier, który miał



kontakty w KC, i prawdopodobnie z tej racji przejął batutę". Por. *Galeria in Spe...*, *op. cit.*, s. 5.

7 M. Hermansdorfer, *Oberländer - przemiany twórczości*, "Kultura" 1980, nr 5, s. 13.

8 *Ibidem*.

9 Z. Herbert, *Recenzja z Salonu Współczesności*, 16-30.09.1960, maszynopis ze zbiorów IS PAN, s. 1.

10 Jarecka, *Sztuka buntu...*, *op. cit.*

11 *Ibidem*.

12 J. A. Zieliński, *Malarstwo z piekła i nieba*, [w:] *Katalog wystawy, Marek Oberländer - malarstwo, grafika, rysunek*, ZPAP, I 1999, www.muzeum.umk.pl (data dostępu: 28.09.2010).

13 Por. T. Różewicz, *Ocalony*, [w:] *Idem, Poezja*, Kraków 1988, t. 1, s. 21.

14 T. Różewicz, *Żywi umierali*, [w:] *Idem, Poezja...*, *op. cit.*, s. 29.

15 Zieliński, *Malarstwo z piekła i nieba...*, *op. cit.*

16 Hermansdorfer, *Oberländer...*, *op. cit.*, s. 13.

17 [Ost], *Marek Oberländer*, "Świat" 1960, nr 39, s. 12, cyt. za: M. Hermansdorfer, *Marek Oberländer*, "Kresy Kwartalnik Literacki" 1997, nr 4, s. 183 lub *Idem*, *Oberländer...*, *op. cit.*, s. 13.,

18 Kontrowersyjny werdykt jury spowodował protest publiczności, jeszcze większe zainteresowanie jego twórczością i w efekcie przyznanie malarzowi specjalnej nagrody tygodnika "Po prostu", z którym zresztą artysta nawiązał później współpracę i pod egidą redakcji czasopisma otworzył salon wystawowy.

19 M. Oberländer, *Autoportret*, "Odra" 1980, nr 230 (4), s. 78.

20 W latach 1956-1965 nastąpił w twórczości artysty etap poszukiwań i eksperymentów, ale także spełnienia twórczego w organicznych, uproszczonych wyobrażeniach ludzkiej egzystencji. Wówczas także pojawiły się zarzuty o plagiat, odtwórczość, naśladownictwo Jana Lebensteina, co spowodowało rozłam w przyjaźni między malarzami, jednak, jak wspominała żona malarza w przywoływanym wywiadzie: "pod koniec życia nastąpiło pogodzenie, wyjaśnienie". Por. Wrońska, *Rozmowa z...*, *op. cit.*, s. 5.

21 Oberländer, *Autoportret...*, *op. cit.*, s. 79.

22 *Ibidem*.

23 Formę fleksyjną stosuję za Haliną Oberländer, którą użyła w wywiadzie udzielonym Annie Wrońskiej, jednak w tekstach źródłowych występują także inne warianty tego paradygmatu np. *Szczerzecu*, *Szczerzcu*. Formę zastosowaną w tekście należy traktować jako uwarunkowaną historycznie, gdyż pojawia się ona w *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich*, red. B. Chlebowski i W. Walewski, Warszawa 1889, t. 11, s. 851-855.

- 24 Oberländer, *Autoportret...*, *op. cit.*, s. 78.
- 25 *Ibidem*.
- 26 J. P. Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, Łódź 1992, s. 76.
- 27 Oberländer, *Autoportret...*, *op. cit.*, s. 78.
- 28 M. Oberländer, *Notatki ze szpitala*, [w:] *Galeria in Spe...*, *op. cit.*, s. 16-18.
- 29 *Ibidem*, s. 19.
- 30 W. Damasiewicz, *Wspomnienia o Marku Oberländerze*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1979, nr 135 (2), s. 37.
- 31 Stasiak, *Twarz...*, *op. cit.*, s. 7.
- 32 M. Białoszewski, *Wywód jestem'u*, [w:] *Idem, Moja świadomość tańczy. Antologia nowej poezji polskiej*, Warszawa 1989, s. 102.
- 33 A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego*, [w:] *Idem, Pisma zebrane*, Warszawa 1985, t. 3, s. 497.
- 34 Oberländer, *Notatki...*, *op. cit.*, s. 17-18.
- 35 Oberländer, *Autoportret...*, *op. cit.*, s. 80.
- 36 Por. *Idem, Warto się nad tym zastanowić*, "Przegląd Kulturalny" 1955, nr 38 (159), s. 2.
- 37 Oberländer, [w:] Wrońska, *Rozmowa z...*, *op. cit.*, s. 10-11.
- 38 A. Wrońska, *Potrzeba nazywania*, [w:] *Galeria in Spe...*, *op. cit.*, s. 22.
- 39 Białoszewski, *Autoportret odczuwalny...*, *op. cit.*, s. 68.
- 40 M. Oberländer, cyt. za: Wrońska, *Potrzeba nazywania...*, *op. cit.*, s. 22.
- 41 Oberländer, [w:] Wrońska, *Rozmowa z...*, *op. cit.*, s. 14.
- 42 W. Woroszyński, *Odwiedziny u Marka*, "Więź" 1980, nr 6, s. 167.

Agata Soczyńska / Stigmatised world of Marek Oberländer

According to historians and critics key factors have decisive influence upon the evaluation and interpretation of Marek Oberländer's works. First of all, it is the tragic fate and life story of the artist who was born in 1922, his Jewish and borderland descent, the early death of father, his conscription into the Red Army, accusation of desertion, work in the Urals mine and death of his whole family during the war. Secondly, in 1955 Oberländer was an initiator and a co-organizer of the famous *Arsenal*, an all-Polish exhibition of young artists against war, against fascism, during which among others he exhibited the *Stigmatized* and the two series *No more ghetto again* and *Reportage from under the Gallows* - works devoted to the subject of the Holocaust.

The brought back biographic experiences made the painter a representative of a martyrdom trend, a witness of the times of contempt and a representative of the



collective memory of millions of murdered Jews. However, the artist himself was reluctant to accept the role. In the output he emphasized an existential sense of being, searched for individual forms and ways of expressing himself as a man - a Polish - Jewish - painter from Szczerzec near Lwow, a small multicultural and multiethnic town in the prewar Poland.

In his life and art Oberländer struggled with his Jewish identity. He felt its overwhelming stigmas. At the same time he often distanced himself from them for which he paid a high price. War nightmares, fear, fear of death returned obsessively. He experienced cracks and tests of difficult friendship, loneliness and feeling of underestimation, even elimination and finally heart disease, numerous heart attacks, longing for family and friends, myth of childhood and world harmony. The artist emphasised his independence and antidoctrinairism. In painting he searched for the truth, authenticity, confirmation of his own being and sense of humanity. His paintings reflect the whole tragic nature of his biography but also show the dramatic fight of both a man and an artist for every sign of internal freedom in life and art.

