

Opposite nr 1

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



IZABELA KOWALCZYK / Zwichnięta historia sztuki? - o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku

W tym tekście chcę zastanowić się nad pominięciami dotyczącymi Zagłady, kwestii żydowskich oraz antysemityzmu, które miały i mają miejsce w polskiej historii sztuki pisanej po II wojnie światowej.

Pamięć Zagłady była manipulowana przez komunistyczne władze (Micheal Steinlauf nazwał to "nieprzyswojoną pamięcią Zagłady" 1). Niemal przez cały okres PRL-u Zagłada traktowana była jako przynależna przede wszystkim do naszej, polskiej historii (i określana pojęciem: ludobójstwo). W komunistycznej wersji historii, która zmonopolizowała symbolikę Auschwitz do l. 80., to miejsce było traktowane jako pomnik internacjonalizmu, a zarazem symbol męczeństwa Polaków, upamiętniając "walkę i męczeństwo Polaków i innych narodowości". Nastąpiła więc "polonizacja" i "internacjonalizacja" tego miejsca 2. Przez długi czas nienazwany był też problem polskiej współwiny, tzn. polskiego antysemityzmu, który bardzo silnie obecny był przed wojną, w trakcie wojny u części społeczeństwa powodował obojętność na los Żydów, a nawet ciche przyzwolenie na działania Hitlera 3. Antysemityzm ujawniał się nawet w wezwaniach do pomocy Żydom, jak w słynnej ulotce z 1942 r. Zofii Kossak-Szczuckiej, katolickiej nacjonalistki, która potępiając milczenie świata na los Żydów, wskazała, że obowiązkiem Polaków i katolików jest działać w ich obronie, choć jednocześnie zaznaczała, że są oni wciąż gospodarczymi i ideowymi wrogami Polaków 4. Po wojnie antysemityzm doprowadził do wielu morderstw, a także pogromów, z których największy to pogrom kielecki w 1946 5. Później zaś doszedł do głosu w polityce państwa i ujawnił się najsilniej w antysemickiej nagonce w l. 1968-70, kiedy to zmuszono do wyjazdu z Polski ok. 20 tysięcy Żydów 6.

Ta sytuacja musiała mieć swoje przełożenie na polską historię sztuki oraz konserwatorstwo, które po wojnie zorientowane było jedynie na tzw. "zabytki narodowe" 7, stąd np. kwestia popadających w ruinę i sprofanowanych synagog. W



opracowaniach ogólnych na temat sztuki powojennej, pisanych jeszcze w czasie PRL-u, nie ma jakichkolwiek odniesień do Zagłady Żydów, mówi się o "czasach pogardy", "koszmarze okupacji" (u Aleksandra Wojciechowskiego 8), o "kataklizmie II wojny światowej" i "pogromie wojennym" (u Bożeny Kowalskiej 9), o "spustoszeniach psychologicznych i moralnych" i o "hitlerowskiej dehumanizacji" (u Mieczysława Porębskiego 10). Nie znajdziemy jednak informacji, że ten koszmar dotknął najbardziej Żydów. Jest to zaskakujące, gdyż od samego zakończenia wojny powstawały prace artystyczne odnoszące się do cierpienia narodu żydowskiego, ukazujące likwidację gett, wskazujące na zniknięcie polskich obywateli żydowskiego pochodzenia w wyniku Zagłady. Można mieć wręcz wrażenie, że pomijane milczeniem były te prace, które wprost odwoływały się w warstwie wizualnej, a niekiedy również w tytułach, do tragedii Żydów (np. *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego i *Kamienie krzyczą* Bronisława Linkego). Podobnie żydowskie pochodzenie części polskich artystów, ich doświadczenia obozowe, problemy z tożsamością (np. Szapocznikow, która po wyzwoleniu z obozu przyjęła czeskie obywatelstwo) nie były w ogóle problematyzowane.

Dominował raczej pogląd, powtarzany jeszcze przez współczesnych badaczy, że większość dzieł z okresu powojennego "nie wykraczała poza tradycyjną umowność i banalny patos" 11, tudzież, że "sztuka, która stanowiła bezpośrednią odpowiedź na wojenne okrucieństwo, nie stworzyła dzieł na miarę utworów takich pisarzy jak Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Borowski czy Zofia Nałkowska. Malarstwo, które starało się sprostać wyzwaniu kultury po Oświęcimiu, okazało się boleśnie nietrafione" 12. W związku z tym marginalnie traktowano w opracowaniach tzw. twórczość obozową.

Badacze opisując sztukę powojenną, przyjmowali przede wszystkim optykę awangardową i właśnie w nią starali się wpisać polską sztukę 13. To, co nie przystawało do tej optyki, było z reguły wykluczane. Alicja Kępińska w książce *Nowa sztuka - sztuka polska w latach 1945-1978* 14 w zasadzie pomija zupełnie problem artystycznych rozliczeń z bolesną przeszłością, kładąc nacisk przede wszystkim na tytułową "nowość" - formalny eksperyment, rozbijanie dotychczasowych konwencji. Za pierwszego artystę "nowej sztuki" autorka uznaje Tadeusza Kantora, ale właśnie ze względu na rozbicie konwencji, unieważnienie podziałów na dyscypliny artystyczne, antyestetyzm i wprowadzenie w obszar sztuki elementów rzeczywistości. Najważniejsze kategorie, które się pojawiają to kategorie związane z formą: materia, eksperyment, metafora, naukowe (optyczne) badanie rzeczywistości 15. Z kolei Bożena Kowalska we wprowadzeniu do *Polskiej awangardy malarskiej* pisze: "Wojna z pozoru stała się przeszłością. A przecież teraz dopiero zarysują się jej doniosłe konsekwencje. Określił je w sposób najwidoczniejszy odwrót od chłodnej, adresowanej do intelektu sztuki nurtu geometryczno-konstruktywistycznego na rzecz wybuchu emocji. Czas uczuciowych i

wspomnieniowych, a niekiedy obsesyjnych rozliczeń z wojną szukał swego wyrazu artystycznego. Czoło tej fali niosło wzmożenie zainteresowania malarstwem metaforycznym i ekspresyjnym" 16. Jednakże istotniejsze, jak pisze Kowalska, od manifestacji oddających hołd przeszłości, "miały aktualne dzieje odkrywczej myśli twórczej" 17. "Istotniejsze" to znaczy awangardowe, bo ta właśnie perspektywa określa badania Kowalskiej. We wprowadzeniu zostaje przywołany jednak Waldemar Cwenarski, którego siły sztuki nie określają przecież kategorie awangardowe, ale raczej, jak wskazuje autorka - kontekst i tło czasu, w którym tworzył 18. Tak rodzi się swoista hybryda: "Byłby to więc nasz lokalny typ nowoczesności, którą by nazwać można 'bohaterską' dla jej romantyczności, odwagi przeciwstawienia większości, świadomego skazania się na osamotnienie i izolację w środowisku" 19. Od razu warto zwrócić uwagę na to, że nad oglądem polskiej sztuki nowoczesnej, jaki wyłania się ze wspomnianych publikacji, ciąży nie tylko paradygmat awangardowy, ale również - romantyczny, dokonujący uwznioślenia tragicznych wydarzeń, heroizujący ofiary, widzący przeszłość jako spełnianie się ofiary i cierpienia 20. A może jest jeszcze inaczej - to, co nieawangardowe, ale romantyczne, daje się włączyć w ramy badań budujących kanon polskiej sztuki nowoczesnej? Wracając do książki Kowalskiej, autorka deklaruje przyjęcie optyki awangardowej jako najistotniejszej dla rozwoju ówczesnej sztuki (rozdzielając przy okazji pomiędzy awangardą wtórną oraz odkrywczą 21).

Z tej optyki wyłamał się, ale tylko częściowo, Aleksander Wojciechowski, który przegląd dotyczący malarstwa polskiego w l. 1944-1974 rozpoczął od opisu twórczości pokolenia doświadczonego wojną, pochłoniętego - jak to określił - przez historię 22. Dlatego też wskazał on na obrachunki z koszmarem okupacji podejmowane już od 1944 roku. Zauważając problem braku konwencji do wyrażania kosmaru wojny, Wojciechowski opisuje poszukiwania artystyczne operujące groteskową deformacją, heroizacją postaci ludzkiej i metaforycznym posługiwaniem się przedmiotem (m.in. u Tadeusza Brzozowskiego, Kazimierza Mikulskiego, Tadeusza Kantora), stosowaniem groteski zmonumentalizowanej (u Andrzeja Wróblewskiego) oraz łączeniem groteskowości z metaforyką surrealistyczną (u Marii Jaremy i Jonasza Sterna) 23. Wojciechowski wskazuje przede wszystkim na twórczość w prowokacyjny sposób atakującą dotychczasowe konwencje artystyczne (jako jeden z najważniejszych twórców przywołany zostaje Wróblewski). Chodzi również o pewną bardziej ogólną cechę, a mianowicie "nasz własny historiozoficzny egzystencjalizm, posiadający swe źródła w rozpamiętywaniu wojennych dramatów" 24. A więc znowu mamy do czynienia z paradygmatem romantycznym. Wojciechowski zauważa też w sztuce tych lat (u Mikulskiego, Kantora i Brzozowskiego) znaczenie zdegradowanego przedmiotu. "Przedmioty maltretowane, wleczone na wózkach, rabowane z rozbitych domów,

przedmioty, na których opierała swój dobrobyt nowa 'warstwa', powstająca na marginesie społecznym: szabrownicza lumpenburżuazja - to one właśnie zaczynają pojawiać się na płótnach młodych artystów, stając się realistycznym rekwizytem rzeczywistości lat 1945 - 1948" 25. Ale, o co tu chodzi? Może o zrabowane żydowskie mienie, o opuszczone domy, sklepy i synagogi, z których wywlekano te przedmioty? Tego Wojciechowski już nie precyzuje.

Jednym z powodów przytoczonych powyżej niesprawiedliwych ocen tej twórczości może być nieumiejętność dostrzeżenia w wielu dziełach powstałych po 1945 r. symptomów napiętnowania wojną, śmiercią i klęską człowieczeństwa (niedostrzeżone widmo muzułmana). Jeszcze w rewizjach dotyczących obrazu sztuki w czasach PRL-u pisanych w l. 90., Zagłada nie pojawia się jako istotny punkt odniesienia, chociaż zaczyna pojawiać się problem traumatycznej historii 26. Dopiero stosunkowo niedawno pojawiły się pierwsze próby analitycznego przyjrzenia się niektórym artystom w kontekście doznanych przez nich wojennych traum, mowa tu przede wszystkim o analizach twórczości Wróblewskiego i Kantora, jakie zaproponował w *Znaczeniach modernizmu* Piotr Piotrowski 27. Z kolei próbę całościowego przyjrzenia się sztuce powojennej w kontekście problematyki Zagłady podjęła w obszernym artykule Katarzyna Bojarska 28.

W tym tekście chcę przyjrzeć się tylko jednemu wydarzeniu polskiej sztuki nowoczesnej, a mianowicie wystawie *Arsenał*, a raczej jej recepcji przez historyków sztuki i zapytać, czy nie należałoby zrewidować myślenia, które zaproponował Piotrowski, odnoszącego się do mitu *Arsenału*. Może to nie mit *Arsenału*, ale mit awangardy określa polską historię sztuki nowoczesnej?

Problem wojennych tragedii i związanej z nimi dehumanizacji pojawia się w sztuce polskiej po okresie socrealizmu właśnie na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi*, otwartej w Warszawie 21 lipca 1955 r., zwanej od miejsca swojej prezentacji *Arsenałem*. Wystawa ta uważana za symboliczny koniec socrealizmu, jak pisze Piotrowski, dawała wyraz ogólnej potrzeby wolności artystycznej, zaś stylistycznie związana była z tradycją ekspresjonistycznej sztuki zaangażowanej 29. Artyści sięgali po deformacje, uproszczenia, silne kontrasty barw i żywą fakturę. Warto podkreślić, że, mimo iż jedynie część prac odwoływała się do koszmaru wojny, to jednak wystawa w jakimś sensie została zdominowana przez wojenne traumy 30.

"Ówczesne [...] pokolenie, w większości trzydziestolatków, dokonywało rozliczenia z odległymi [*sic!* - dopisek mój] wspomnieniami wojny, dawało wyraz nostalgii, smutkowi osamotnienia, egzystencjalnej melancholii człowieka. Czyniło to od strony malarskiej nonszalancko i banalnie, najczęściej środkami nieporadnej deformacji ekspresyjnej lub nazbyt natrętnej metafory" 31, jak charakteryzuje sztukę *Arsenału* Bożena Kowalska.

Wskazywano często na wtórność prezentowanej tam sztuki. Wpłynęło to wszystko, według badaczki na klęskę artystów biorących udział w wystawie. Pojawiają się nawet stwierdzenia, że tematyka wojenna była jedynie pozorem. Janusz Kębłowski pisze, że zastanawiająca była przewaga wojennej, martyrologicznej tematyki. "Jak się wydaje - tematyka ta, dająca się może odczytywać także przenośnie, w ogólniejszej płaszczyźnie odniesień, w znacznej mierze stanowiła pozór, uzasadniając prawo do brutalnej, ekspresyjnej deformacji" 32. Malarska "publicystyka", jak pisze z kolei Aleksander Wojciechowski, tkwiła u podstaw Arsenau. Badacz w pracach takich artystów, jak Izaak Celnikier, Jerzy Ćwiertnia, Jan Dziędziora, Tomasz Gleb, Barbara Jonscher, Teresa Mellerowicz, Marek Oberländer, Jerzy Potrzebowski, dostrzega "pierwiastki absolutnie obce naszej tradycji [??? - dopisek mój]: nieoczekiwany wybuch brutalnego ekspresjonizmu: naiwna maskarada mająca na celu zobrazowanie okrucieństw wojny poprzez kosztarne korowody pojawiających się na płótnie upiornych postaci - rodem z Goyi, Noldego czy Ensora. By jeszcze silniej podkreślić funkcję 'czystej' treści, 'czystej' anegdoty - kolor zastąpiono błotnistą substancją, w której pograżono postacie, przedmioty, pejzaż" 33. Z tego opisu wyłania się obraz abiektualnej (zanurzonej w błotnistej substancji) rzeczywistości horroru i może ów horror wynikał z wciąż niewyleczonej traumy, zwłaszcza, że wówczas działali jeszcze w Polsce artyści żydowskiego pochodzenia, którzy w swych obrazach wprost odwołali się do koszmaru Zagłady. Chodzi przede wszystkim o *Getto* Izaaka Celnikiera (1955, obecnie w Muzeum Yad Vashem w Jerozolimie) i *Napiętnowanych* Marka Oberländera, artystów określonych jako "barbarzyńcy". Możliwe, że dopiero wtedy tak silnie dochodzi do głosu problem tego horroru, który ze względu na lata socrealizmu propagowany w nim pozytywny obraz rzeczywistości nie znalazł możliwości wypowiedzenia. Niepokoi mnie w wyżej przytoczonej wypowiedzi Wojciechowskiego mówienie o elementach obcych naszej tradycji (wtedy oburzano się, że artyści sięgają do formuł wypracowanych przez niemieckich artystów 34) i nie jestem w stanie odpowiedzieć na pytanie, o co właściwie chodziło w tych słowach, ani też, dlaczego Wojciechowski, choć w sposób uważny i wartościowy piszący o sztuce wcześniejszej (2. połowy l. 40.), dokonującej rozliczeń z przeszłością, w tym przypadku wystąpił z tak ostrą krytyką.

Izaak Celnikier był krytykowany, między innymi za wystawienie nieukończonego obrazu, w czym dopatrywano się niemocy twórczej 35, otrzymał jednak nagrodę. W *Getcie* pojawiają się odwołania chrześcijańskie - do ikonografii zdjęcia z krzyża i złożenia do grobu. Jednakże śmierć ukazana jest tutaj w sposób upokarzający: nagi martwy mężczyzna z wydętym brzuchem i widocznymi genitaliami nie jest jednak składany do grobu, ale układany bezpośrednio na ziemi przez starszych kobietę i mężczyznę, którym towarzyszy mały chłopiec. Obraz jest niemal monochromatyczny, utrzymany w burej

koloryście. Kobieta i mężczyzna oraz chłopiec (możliwe, że rodzina martwego mężczyzny) mają przerażające twarze, wyrażające rozpacz i niemoc. Ten obraz jest drugą wersją tematu, który Celnikier podjął już w 1949 r. (ta wersja znajduje się w Muzeum Lubuskim im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim). W pierwowzorze pojawiają się jeszcze kolory, jednakże opracowanie tematu jest równie przygnębiające, martwy mężczyzna układany jest bezpośrednio pod murem getta. W przypadku obu tych obrazów odwołanie do ikonografii chrześcijańskiej nie daje obietnicy pocieszenia i odkupienia.

Celnikier, więzień Auschwitz II, po wojnie studiował w Wyższej Szkole Sztuk Stosowanych w Pradze. W 1952 r. wrócił do Warszawy. Wkrótce wziął udział w wystawie *Arsenał*, w której przygotowanie był osobiście zaangażowany, ale czy zadowolili go nagroda, którą wówczas otrzymał? Możliwe, że krytyka, z jaką się wówczas spotkał, uzmysłowiła mu, że jego twórczość pozostanie tutaj niezrozumiała. W katalogu wystawy, która odbyła się w krakowskim Muzeum Narodowym w 2005 r., Jacek Antoni Zieliński napisał, że argument o nieukończeniu obrazu miał charakter zastępczy, a w gruncie rzeczy mogło chodzić o to, że w obrazie było za dużo metafory, za mało realizmu 36. Zgadzam się z pierwszą sugestią, ale już nie z tą drugą. Myślę, że prawdziwym powodem krytyki było bezpośrednie odwołanie do Zagłady, o której nie umiano wtedy rozmawiać.

Celnikier w 1957 r. otrzymał miesięczne stypendium w Paryżu i na skutek wzrastających nastrojów antysemickich w Polsce 37 postanowił zostać tam na stałe. Pierwsza w Polsce monograficzna wystawa Celnikiera odbyła się w 60. rocznicę wyzwolenia Auschwitz-Birkenau w 2005 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie. Do tego czasu twórczość Celnikiera pozostawała w Polsce niemal nieznana 38. Na wystawie zaprezentowane zostały m.in. obrazy oraz akwaforty odnoszące się do koszmaru Zagłady, ukazujące zbite w tłum, przerażone ludzkie sylwetki, nagie, wychudzone, odarte z człowieczeństwa, jak np. w tryptyku *Birkenau* (1988-1989) czy w *Żydowskich narzeczonych* (1990). Te postacie wydają się martwe za życia, choć wciąż wyrażają emocje: strach, przerażenie, ból. Sam twórca *Birkenau* napisał, że jest to ukazanie momentu przed zagładą, "zanim masa ciał złączonych miłością i lękiem stanie się popiołem" 39. Artysta powiada też, że bez wahania odrzucił pętlę "niewyraźności", "by milczeniem nie skazać ofiar ogromu zbrodni hitlerowskich na ponowną śmierć" 40. Stylistycznie obrazy Celnikiera, ze względu na grubo kładzioną farbę, zamaszyste kształty, obwiedzione mocnym, czarnym konturem wpisujące się w nurt ekspresjonizmu. Późniejsze obrazy, odnoszące się wprost do Zagłady, kojarzyć mogą się z estetyką Neue Wilde - niemieckich ekspresjonistów (I. 80. XX w.). Można zastanawiać się nad podobieństwami formalnymi z pracami Geорга Baselitza, natomiast ciemna kolorystyka oraz temat zbliżałyby te płótna do prac Anselma Kiefera 41. Jednak w tych nowszych

dzielał Celnikiera widać przede wszystkim konsekwentną kontynuację drogi twórczej zapoczątkowanej w obrazie zaprezentowanym na wystawie Arsenał. Można w tym miejscu wrócić do problemu Arsenau i zapytać, czy faktycznie te prace, które tak ostro zostały zaatakowane za malarską "publicystykę" były rzeczywiście wtórne, "staroświeckie", czy raczej za bardzo drażnił temat - temat, którego w tamtym czasie nie podejmowano i do którego opisu brakowało kategorii badawczych?

Wydaje się, że historia sztuki polskiej pełna jest takich białych plam, niedopowiedzeń, przemilczeń, pominięć istotnych artystów, a zarazem mitów, które choć później obalane, stają się podstawą tworzenia nowych mitologii. Mówi się, że sam Arsenał był w pewnym sensie mitem, gdyż w niewielkim stopniu dotykał modernizmu i w perspektywie nowoczesności nie miał większego znaczenia, nie można więc traktować go jako powrotu do sztuki modernistycznej ⁴². W kontekście tych rozważań jednak jeszcze większym mitem wydaje się sama "sztuka modernistyczna", awangardowa optyka, poprzez którą wykluczone zostały z pola zainteresowań badaczy niektóre tendencje, stylistycznie porównywalne ze znacznie późniejszymi tendencjami w sztuce zachodniej (ale, co ważne - już nieawangardowymi). Warto przywołać tu na marginesie uwagę Geoffreya H. Hartmana, który powiada, że odrodzenie pamięci o Zagładzie nastąpiło w świecie już ponowoczesnym, a nie nowoczesnym ⁴³, bo możliwe, że świat nowoczesny ze swoimi kategoriami takiej możliwości w ogóle nie dawał.

Na wystawie Arsenał prezentowali również swoje prace artyści oceniani zdecydowanie bardziej przychylnie: Wróblewski, Stefan Gierowski, Jan Lebenstein, Alfred Lenica, Jan Tarasin, Jerzy Tchorzewski i Szapocznikow. Wśród eksponowanych dzieł wyróżniały się m.in. wystawione pośmiertnie obrazy Waldemara Cwenarskiego (1926-1953), tj. *Pożoga* (1951), *Pieta* (1951) oraz *Ukrzyżowanie* (1952), w których artysta, korzystając z chrześcijańskiej ikonografii, odnosił się do wojennej katastrofy. Cwenarski, podobnie jak Wróblewski, został ciężko doświadczony przez wojnę. W momencie jej wybuchu miał trzynaście lat. Jeszcze przed wojną stracił ojca, w 1939 r. zginął jego starszy brat, a później okupanci zamordowali jego siostrę. Wyruszył z matką na tułaczkę po prowincjonalnych miasteczkach, aby osiąść na stałe we Wrocławiu. W 1949 r. rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a jego przedwczesna śmierć nie pozwoliła mu tych studiów ukończyć. O jego obrazach pisze się, że są świadectwem tragicznych losów wojennych, ale opowiedzianych z perspektywy indywidualnej. "Dla przekazania udręki storturowanej wojną ludzkości, dla wyzwolenia się z obsesji wspomnień ukrzyżowanego świata - pisze Kowalska - szukał artysta obrazów-symboli, sformułowań-uderzeń" ⁴⁴. Tworzył ekspresjonistyczne obrazy o ciemnych lub ostrych kolorach, gdzie kontury kreślone były grubymi krechami czerni. W sposób przejmujący pisze o jednym z obrazów Wojciechowski: "Cwenarski w

obrazie *Pieta* odnalazł Chrystusa pod postacią człowieka zabitego, leżącego na kolanach matki. Ręce kobiety rozrzucone na boki gestem rozpaczony, sugerują formę krzyża. Górne partie postaci zdają się krzyczeć rozżarzoną czerwienią. Na nich skoncentrowany jest cały dramat bolejącej matki, podczas gdy dolne części pogrążone są w kobaltach, brązach i szarościach; panuje w nich mroczna cisza towarzysząca śmierci" 45. Obraz horroru stworzony w pracach Cwenarskiego wpisuje się przez odwołanie do chrześcijańskiej ikonografii w "zbawczą narrację" i może dlatego jest akceptowany i doceniony przez piszących o artyście badaczy. Jego styl malarski wydaje się bliski tendencji w literaturze i sztuce określonej przez Marię Janion jako wywodzący się z frenezji romantycznej ekspresjonizm. "Tu decydujące znaczenie miał właśnie frenetyczny efekt obcości, trwogi, przerażenia, grozy, poczucia i przekonania, że wojny nie można oswoić, że jest ona w sposób najbardziej elementarny sprzeczna z istotą człowieka, że jest stanem monstualnego koszmaru, którego nikt i nic z ludzkiego punktu widzenia nie może usprawiedliwić czy uzasadnić" 46. W szerszym kontekście te słowa odnieść można też do innych twórców tego czasu, wskazujących poprzez swe prace, że wojna zabija podobiznę człowieka 47, między innymi do Wróblewskiego, z którym zestawiany był Cwenarski ze względu na podobne doświadczenia oraz stworzenie dramatycznej wizji na temat okrucieństw wojny. Jak pisze Bożena Kowalska, Cwenarski, "[o]bok Wróblewskiego był w naszej sztuce lat czterdziestych i pięćdziesiątych jedynym [! - dopisek mój] artystą, który podjął niezwykle trudną próbę rozliczenia się z psychicznymi spustoszeniami ostatniej wojny" 48. Chciałoby się zapytać, a co z innymi artystami - co na przykład ze Sternem, Linkem, Celnikiem; dlaczego ich sztuka nie jest rozważana w tym kontekście?

Wojciechowski zauważył też obecność w polskiej sztuce powojennej historyzmu, który pojawił się m.in. w twórczości Władysława Hasióra, w tym przypadku można zauważyć, jak bardzo na książce tego autora o młodym malarstwie polskim zaciążyła polska tradycja heroiczna 49: "Rupiecie przestają być dla niego tylko zbiorem niezwykłych form. [...] Zardzewiały karabin, umieszczony na dwóch kłodach drewna rozpiętych na kształt krzyża, w sposób jednoznaczny formułuje ideową wymowę kompozycji *Przesłuchanie partyzanta*" 50. Autor przywołuje również cykl sztandarów polskich oraz pojawiające się tu atrybuty: "rozbite skrzypce (*Ostatni koncert*), ucięty warkocz (*Niobe polska*) - posiadają symboliczną wymowę reliktu, pamiątki historycznej, wspomnienia o ludziach, którzy odeszli na zawsze" 51. W opisywanych tu pracach oraz w opisujących je słowach ujawnia się ciężenie polskiej tradycji romantycznej i opłakiwania dawnych heroicznych czasów. Możliwe, że na opłakiwanie innych ofiar, nie-polskich, miejsca już tutaj nie było. W tym paradygmacie nie mieściło się mówienie o śmierci nieheroicznej, takiej, jaką ukazał choćby Celnikier w wystawionym podczas Arsenалу *Getcie*, obrazie niedającym obietnicy pocieszenia ani odkupienia.

Powody wyparcia historii Zagłady w polskiej historii sztuki wydają się złożone. Po pierwsze to nieprzyswojona pamięć Zagłady; po drugie - brak umiejętności odczytania znaczeń odnoszących się do historycznych traum spowodowany dominacją awangardowych paradygmatów, po trzecie - opóźnienie w podjęciu tematu wojny i Zagłady, jakie można obserwować w przypadku niektórych artystów, które mogło wiązać się z bezsilnością, z nieumiejętnością radzenia sobie z traumą. Niemoc wyrażenia traumatycznych wydarzeń została bowiem przełamana niekiedy po latach (np. u Jonasza Sterna). Czasem dopiero pod koniec życia artyści byli w stanie mówić o swych najtragiczniejszych przeżyciach. Ta +niemożność mówienia mogła wpłynąć również na badaczy, którzy raczej zdawkowo traktowali problem wojennych traum w próbach podsumowań sztuki polskiej powstającej w pierwszych dekadach po II wojnie światowej.

Przypisy

1 M. C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001.

2 *Ibidem*, s. 85-86.

3 Autorzy tacy jak Steinlauf czy Tomasz Szarota zwracają uwagę na zróżnicowane postawy Polaków wobec Zagłady, wśród których wymienić można: pomoc, obojętność, ciche przyzwolenie na działania Niemców wobec Żydów, ale również aktywny udział w zabijaniu. *Ibidem*, s. 44. Zob. też: T. Szarota, *U progu Zagłady. Zajścia antyżydowskie i pogromy w okupowanej Europie. Warszawa, Paryż, Amsterdam, Antwerpia, Kowno*, Warszawa 2000. Pierwszy na problem polskiej współwiny zwrócił uwagę Jan Błoński w swoim głośnym eseju *Biedni Polacy patrzą na getto* opublikowanym pierwotnie w "Tygodniku Powszechnym" 1987, nr 2. Zob. też: *Idem, Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008. O tym przyzwoleniu na eksterminacyjną politykę okupanta świadczą też niektóre wypowiedzi zebrane przez Alinę Całą podczas jej badań terenowych z lat 1975-1984. Pojawiają się tu tak zaskakujące opinie, jak np. ta, że Niemcy zrobili "dobry uczynek", mordując Żydów i Polacy powinni za to postawić Hitlerowi pomnik. *Eadem, Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005, s. 174.

4 Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona...*, *op. cit.*, s. 52.

5 Zob. np. J. T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008.

6 Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona...*, *op. cit.*, s. 94.

7 E. Gieysztor-Miłobędzka, *Polska Historia Sztuki - jej konserwatyzm i próby jego przewyciężenia*, "Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, krytyka" 2000, nr 4 (26),



s. 58-76.

8 A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1983.

9 B. Kowalska, *Polska awangarda malarska. 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.

10 K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 90, 69.

11 A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce. 1945-2005*, Warszawa 2006, s. 9.

12 Wypowiedź K. Czerni, [w:] *Art from Poland 1945-1996*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, M. Guzowska, D. M. Karaszewska, Warszawa 1997, s. 259. Cyt. za: K.

Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, www.culture.pl (data dostępu: 25.11.2010).

13 Ta dominacja prawdopodobnie musiała też bardzo mocno zaciążyć nad polskim muzealnictwem, a więc również ten obszar wymagałby odrębnych badań dotyczących tego, co zostało wykluczone z kanonicznego obrazu polskiej sztuki powojennej. Warto byłoby zbadać również, na ile nowe kolekcje, jak chociażby kolekcja powstającego obecnie w Warszawie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, wciąż jeszcze budowane są pod wpływem tych paradygmatów, a na ile otwierają one przestrzeń na to, co pozostawało wykluczone.

14 A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981.

15 *Ibidem*, s. 19.

16 Kowalska, *Polska awangarda...*, *op. cit.*, s. 13.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*, s. 17.

19 *Ibidem*.

20 M. Janion, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 264.

21 Kowalska, *Polska awangarda...*, *op. cit.*, s. 17, 18.

22 Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, *op. cit.*, s. 31. Podobnie rzecz wyglądała w przypadku wcześniejszej książki tego autora, gdzie omówienie twórczości powojennej rozpoczyna on od rozdziału *Sztuka wobec historii. Idem, Polskie malarstwo współczesne. Kierunki. Programy. Dzieła*, Warszawa 1977.

23 Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, *op. cit.*, s. 12, 13, 14.

24 *Ibidem*, s. 19-20.

25 *Ibidem*, s. 31.

26 *Sztuka w okresie PRL-u*, red. T. Gryglewicz i A. Szczerski, Kraków 1999. Tutaj opublikowany został tekst Piotra Piotrowskiego (*Obraz po wielkiej wojnie*, s. 13-25), moim zdaniem przełomowy, gdyż uwzględnia znaczenie traum wojennych dla twórczości poszczególnych artystów (Wróblewskiego oraz Kantora).



27 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1946 roku*, Poznań 1999.

28 Bojarska, *Obecność Zagłady...*, *op. cit.*

29 Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 46.

30 Tematyka wojenna wcale nie była dominująca, jednakże w prezentowanych na wystawie martwych naturach, portretach, pejzażach miejskich stworzonych w ciemnej, burej kolorystyce, z dominacją czegoś, co określić można jako zgrzebność i mizerializm, z panującym w tych pracach klimatem pesymizmu, w zasadzie wszystko musiało kojarzyć się z klimatem wojny, nie pozostawiając wątpliwości, czego te prace w gruncie rzeczy dotyczą. Oczywiście ten problem zdecydowanie wymaga dalszych badań.

31 Kowalska, *Polska awangarda...*, *op. cit.*, s. 92.

32 J. Kębłowski, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do nowoczesności*, Warszawa 1987, s. 209.

33 Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, *op. cit.*, s. 57.

34 Najbardziej kuriozalna była wypowiedź włoskiego krytyka Paolo Ricci, który ponoć został podstawiony przez socrealistów. Zaniepokoiły go tendencje ekspresjonistyczne, pytał, czy możliwe jest, żeby nikt nie przypominał sobie, że ekspresjonizm stanowił wyraz niepokoju narodu niemieckiego i w pewnym sensie przygotował hitleryzm? Kończył zaś swój tekst stwierdzeniem, w którym podkreślił, jak trudno mu uwierzyć, że dzisiaj w kraju, którego naród buduje socjalizm, ewokuje się monstra rozkładu. Zob. A. Matynia, *Krajobraz przed Arsenalem*, "Art & Business. Polska sztuka i antyki" 2005, nr 7/8.

35 J. A. Zieliński, *Uwagi spisane w przeddzień wystawy Izaaka Celnikiera w Krakowie*, [w:] *Izaak Celnikier. Malarstwo, rysunek, grafika*, oprac. B. Leszczyńska-Cyganik, J. Boniecka, katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Krakowie, styczeń - marzec 2005, Kraków 2005, s. 17.

36 *Ibidem*, s. 21.

37 Po 1956 roku, a więc po odrzuceniu doktryny stalinizmu, zastąpiono ją nową doktryną polityczną, w której, jak pisze Steinlauf, doszło do mariażu autorytarnych tendencji komunizmu i szowinistycznego nacjonalizmu, który nawiązywał z powrotem do niektórych haseł głoszonych przez przedwojenną endecję. Również w tym czasie rozpoczyna się proces polonizacji i internacjonalizacji Auschwitz. Por. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona...*, *op. cit.*, s. 82-85. Nastroje antysemickie jako powód pozostania Celnikiera we Francji wskazane zostały w biografii artysty na stronie Muzeum Auschwitz-Birkenau: www.auschwitz.org.pl. Wspomniane są one również w *Kalendarium życia i twórczości* opracowanym przez Danutę Godyń. Por. *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Izaak Celnikier*, *op. cit.*, s. 115. Zieliński wskazuje także jako jeden z powodów

decyzji o wyjeździe rozczarowanie związane z załamaniem się "odwilży" w 1957 roku, czego przejawem było rozwiązanie przez władze redakcji "Po prostu". Por. Zieliński, *Uwagi spisane...*, *op. cit.*, s. 21.

38 Z. Gołubiew, ***, [w:] *Izaak Celnikier...*, *op. cit.*, s. 9.

39 I. Celnikier, *Od Artysty*, [w:] *Izaak Celnikier..*, *op. cit.*, s. 16.

40 *Ibidem*, s. 14.

41 Jest to jedynie sugestia interpretacyjna, która dla potwierdzenia wymagałaby osobnych analiz.

42 Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, *op. cit.*, s. 46.

43 G. H. Hartman, *Ciemność widoma*, przeł. J. Kazik, "Literatura na Świecie" 2005, nr 9-10, s. 265-295.

44 Kowalska, *Polska awangarda...*, *op. cit.*, s. 81.

45 Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, *op. cit.*, s. 50-51.

46 Janion, *Płacz generała...*, *op. cit.*, s. 40.

47 Por. *ibidem*, s. 41.

48 Kowalska, *Polska awangarda...*, *op. cit.*, s. 82.

49 Tradycja ta odwołuje się wciąż do romantyzmu, korzysta z jego fantazmatów, o czym pisze w swych książkach Janion, *Płacz generała...*, *op. cit.* oraz: M. Janion, *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000; M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009.

50 Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, *op. cit.*, s. 97.

51 *Ibidem*.

Izabela Kowalczyk / Broken art history - about the omissions of Jewish issues in Polish Art History after 1945

In this paper, I want to reflect on the mechanisms of omission in Polish Art History written after WWII and related to issues of Shoah, Jewish questions and anti-semitism. The manipulation of memory by Polish Communist governments, resulted in not including the memory of Shoah (according to thesis by Michael C. Steinlauf). Shoah was named in the official history of that time just as genocide, without specification of the nationality of the victims. Auschwitz was treated as an international place, but at the same time as a place of Polish martyrdom memorized "as the struggle and martyrdom of Poles and other nations". There was also no mention of Polish guilt in relation to strong anti-semitism before WWII. These issues were sentenced to oblivion. Anti-semitism came back after WWII and was revealed in incidents of pogroms, plundering of Jewish property, and later in politics of government and anti-semitic battue between 1967 and 1970, when about 20,000 Jews were forced to go abroad.



This situation had an influence on Polish Art History and conservation that was focused on so called "national heritage" and "national monuments". Only the monuments that matched these criteria were removed and restored. It resulted in a complete lack of interest regarding other culturally important monuments and buildings. As a consequence, synagogues were profaned and left to ruin as well as protestant churches and many secular buildings from former German territories.

In the art history discourse, there were any references to the Shoah in general elaborations on Polish art written between 1945 and 1989. The time of WWII and Shoah was named there as "time of contempt", "cataclysm of WWII", "war's pogrom", "moral devastation" and "Nazis' dehumanization", but we can't find any information about the most horrible tragedy concerning the Jews. It is a surprising fact, especially that from the end of war there were created works of art related to suffering of Jews, showing elimination of ghettos and indicated disappearance of Polish citizens of Jewish origins during Shoah. Jewish origins of some Polish artists, their experiences in the camps, their identity troubles (as in the case of Alina Szapocznikow who after the liberation from concentration camp admitted citizenship of Czechoslovakia) were not taken into consideration in these elaborations. It seems that some works were omitted there, because they evoked the tragedy of Jews not only in iconographic sphere, but also in the titles (as the cycle "To my friend Jews" by Władysław Strzemiński). Art history was written in avant-garde paradigm, but often it was also a romantic-national paradigm. The argument which was used against so called "barbarians" (what is interesting - many of them had Jewish origins) during the famous "Arsenal" exhibition was that this art was "strange for our tradition". Why were these artists met with such strong critique? Why did Izaak Celnikier decide to emigrate with regard to the anti-semitic climate already established in 1957? Why did critics and art historians write about the cruelty of war with reference only to chosen artists (mainly to art by Wróblewski and Cwernarski)? Why did they keep silent about other artists like Stern, Linke, Celnikier? Why was their art not taken into consideration in this context?

It seems that Polish Art History discourse is full of such silence, oblivion and omission touching artists of Jewish origins and their experiences. On the other hand there are also omissions of strong anti-semitism of some Polish artists like Stanisław Szukalski.