



Erica Lehrer, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk, Magdalena Zych, *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2023, ss. 376

Pod względem sposobu zagospodarowania blisko trzystu osiemdziesięciu stron katalog *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady* nie różni się od innych publikacji poświęconych sztuce. Prezentuje artefakty dotyczące Holokaustu, jednak istotne *novum* stanowi gest sięgnięcia do zasobów instytucji przechowujących artefakty autorstwa artystów określanych mianem „ludowych”. Katalog został podzielony na cztery części — pierwsza zawiera dwa teksty, które można określić jako mapujące i wprowadzające w tematykę wystawy, druga składa się z tekstów podejmujących problem związków „ludowości” z Żydami, trzecia dotyczy wizualnej analizy wybranych reprezentacji, w czwartej zaś znalazły się komentarze mające formę wypowiedzi. Publikacja zawiera teksty odnoszące się do zdjęć i do samego procesu pojawiania się pewnych wizerunków Żydów jako ofiar drugiej wojny światowej w sztuce operującej zróżnicowanymi technikami i wykorzystującej różnorodne materiały. Autorkom i autorom katalogu zależało na wieloaspektowym zaprezentowaniu artefaktów, dlatego podzielili publikację na partie, które ogniskują się wokół różnych — jednak zazębiających się — problemów. Jedną część katalogu stanowią artykuły specjalistek i specjalistów komentujących związki sztuki ludowej i Zagłady, w drugiej części można znaleźć zdjęcia artefaktów i biografie artystów.

Widok zza bliska... składa się z szesnastu tekstów, w których podjęto próbę uzupełnienia tez zawartych w artykułach czworga inicjatorów przedsięwzięcia. To właśnie oni — Erica Lehrer, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk, Magdalena Zych — prowadzili badania w ramach międzynarodowego projektu TRACES od 2016 roku.

Na początkowych stronach zamieszczono zdjęcia zaaranżowanych pomieszczeń i opis zawartości czterech sal wystawy. Wszystkie wizualne materiały mają być pomocne w procesie przyswajania kwestii prezentowanych w towarzyszących zdjęciom tekstach. Dokumentacja fotograficzna pozwala na konfrontację z opisywanym artefaktem; usprawnia też przemieszczanie się pomiędzy różnymi częściami katalogu i pozwala testować obserwującego, który staje przed koniecznością wystawienia się na wiązkę odczuć i afektów. Detale sprawiają, że obserwator sytuuje się na tyle blisko, by dostrzec niepowtarzalne rysy ofiar i sprawców. Zabieg ten działa dwutorowo: powoduje konieczność rezygnacji z komfortu na rzecz niepokoju pomieszanego z ciekawością i zdziwieniem — ich źródłem mogą być surowe, „nieopracowane” twarze odwzajemniające spojrzenie obserwatora. Drugi sposób działania zbliżeń wiąże się z procesem świadkowania; zmuszają one do zajęcia pozycji, jaka wyklucza odwrócenie wzroku, a to przyglądanie się z bliska zmusza do zadania pytania o pozycję artystów w chwili eksterminacji ofiar i możliwość odczucia przez nich tego, co przedstawione.

Katalog powstał przy okazji wystawy *Widok zza bliska* (grudzień 2018–marzec 2019) odbywającej się w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Przedsięwzięcie, mające na celu badanie sztuki, która odbiega od tego, co proponują artyści porzucający realizm i figuratywność jako strategię potrafiące sprostać oczekiwaniu reprezentacji Zagłady, pozwala na poznanie mechanizmów zależności pomiędzy artystami a mecenasami oraz instytucjami nadzorującymi wizję sztuki ludowej, w końcu zaś — na porzucenie opozycji między sztuką wysoką a sztuką ludową, która wiązałaby się z dowartościowywaniem tej pierwszej i deprecjonowaniem tej drugiej. Autorzy tekstów zwracają uwagę na niebezpieczeństwa, jakie czyhają na komentujących sztukę ludową, lecz również na cały splot odczuć, jakie ona generuje. Katalog *Widok zza bliska...* to efekt pewnego projektu mającego uchwycić pozagłównonurtowe, niecentralne, rozproszone wspomnienie o zamordowanych Żydach, jednak praca nad opisem korpusu artefaktów trwała znacznie dłużej, a sama wystawa i katalog stanowią formę sprawozdania. Jego pojawienie się zmusza do przesunięcia akcentów i modyfikacji pewnych sądów na temat braku epistemologicznego potencjału sztuki ludowej. Autorzy tekstów zgromadzonych w katalogu udowadniają, że warto przyglądać się im na tyle dokładnie, by odkryć powiązania z przedstawieniami wojennego cierpienia, które mogły stanowić pierwowzór pewnych rozwiązań.

Taki rodzaj śledztwa proponuje m.in. Roma Sendyka, która w tekście *Patrząc na to, co się tutaj działo (sztuka ludowa i dynamika polskiej pamięci o Zagładzie)* dokonuje analizy cyklu pięciu płaskorzeźb Zygmunta Skrętowicza z 1962 roku oraz kompozycji figuralnej Jana Kowalczyka *Jedwabne*. Autorzy artefaktów poddawanych przez Sendykę gruntownej analizie korzystają z gotowych wzorów, którymi są zdjęcia działań wojennych (m.in. fotografia z Ivanhorodu w Ukrainie z 1942 roku), oraz tekstów kultury (m.in. *Biblia*). Ich strategię można określić jako próbę odgórnego sterowania pamięcią o minionej wojnie. Stosowanie matryc i włączanie w obręb artystycznej wypowiedzi zdjęć zbrodni uchodzących za emblematyczne dla czasu anomii (rozstrzeliwanie, gazowanie, kremowanie ciał, przyjmowanie nowych transportów) sprawia, że dochodzi do przesunięcia na linię pamięć osobista — pamięć kolektywna i eksponowania doświadczeń, które tracą związek z biografią artystów. Jak pisze Sendyka: „[...] polska pamięć wizualna o wojnie została — jak wynika ze zgromadzonych w badaniach danych — upaństwowiona, a trauma — schryścianizowana. Dziś zapewne do odzyskania zostają jedynie strzępki lokalne-

go, wernakularnego zasobu osobistych powidoków przemocy” (s. 126). Wybrane przez Skrętowicza i Kowalczyka chwytły powodują, że kwestie dotyczące sprawstwa i tożsamości ofiar zostają pominięte. Wybór pewnych scen i sposobów ich przedstawienia blokuje widzialność innych doświadczeń wiążących się z ostatnią wojną. Rejestr przeoczonych i nieopracowanych reprezentacji przemocy, które nie zostały włączone do wizualnego archiwum, sporządziła Sendyka: „Jednym z rezultatów działania tego najwyraźniej dobrze utrwalonego wizualnego kopiału jest współczesna niezdolność do włączenia w imaginarium Zagłady i szerzej — przemocy wojny — scen niezaliczonych zawczasu do zestawu referencyjnego: na przykład pogromów, rozstrzeliwań na prowincji, aktów denuncjacji, szabru, prostytucji, pracy niewolniczej Polaków w Niemczech, codziennego terroru, konfliktów etnicznych...” (s. 125).

Katalog pozwala na przesłedzenie obecnych w nim przedstawień odwołujących się do drugiej wojny światowej oraz wydedukowanie, jakich reprezentacji brakuje. Te drugie (nieistniejące) okazują się obrazami wypartymi, ukrytymi i odrzuconymi ze względu na ich potencjał epistemologiczny, kłopotliwą dla dyskursu martyrologicznego narodowość sprawców i brak rozwiązań artystycznych mogących sprostać doświadczeniom tabuizowanym. Krytyczna analiza artefaktów pozwala określić, jakie reprezentacje oddziaływały na artystów i widzów oraz dlaczego tylko niektóre przedstawienia doczekały się realizacji w określonych konwencjach.

Autorzy nie narzucili strategii lekturowej. Czytelnik może najpierw skonfrontować się z tekstami autorek i autorów, następnie przejrzeć biogramy artystów oraz omawiane w artykułach artefakty. Zamieszczenie w publikacji dokumentacji fotograficznej pozwala na poznanie sztuki Zagłady, która albo nie jest eksponowana, albo bywa eksponowana akcydentalnie. Stworzenie okazji do przyjrzenia się wybranym reprezentacjom Holokaustu z kręgu tzw. sztuki ludowej to nie jedyna zaleta publikacji. Głównym zadaniem autorek i autorów było zmierzenie się z dziedzictwem, które wymaga języka opisu uwzględniającego dynamikę ideologizacji obiegu kultury wsi i wyłaniania się pewnych instytucji i czasopism („Polska Sztuka Ludowa”), a także skonfrontowania się z różnorodnym materiałem ikonograficznym. Artyści nie zawsze decydowali się na rzeźbę, która wymagała pracy w materiale aktywizującym zmysł haptyczny. Wśród zebranych reprezentacji Zagłady znajdują się także szkic i obraz Romana Lipy *Rozstrzelanie 42 osób żydowskich w Wielopolu Skrzyńskim w dniu 30/VI 1942 roku* oraz obrazy Franciszka Adamika (*Żydzi w Getcie na Kazimierzu w Krakowie, Pogrom Żydów w getcie*). Wymagają one sprawdzenia, czy artyści odtworzyli zaobserwowaną scenę, czy po prostu podjęli próbę stworzenia „gestu solidarności” z ofiarami wojny. Pomocne w ustalaniu motywacji mogą okazać się prywatne zapiski, dzienniki, notatki itd. Odszukanie dzieła i zidentyfikowanie go to za mało, każdy z artefaktów posiada jakąś historię, której odkrycie pozwala na zaklasyfikowanie artysty jako świadka lub postświadka; historia artefaktów interesuje autorów katalogu w tym samym stopniu, co problemy formy i źródłowości uchwyconych scen. Tylko od pomyślnie przeprowadzonego procesu ustalania faktów i źródeł inspiracji zależy trafność interpretacji i prawidłowa klasyfikacja dzieł. Bez wspomnianych działań są one po prostu kolejnymi reakcjami na wojnę; takie stwierdzenie okazuje się niesatysfakcjonujące (stąd podejmowanie śledztw w celu odkrycia źródeł inspiracji i motywacji artystów).

Widok zza bliska... zawiera dość okazałą kolekcję sztuki dotyczącej konkretnych zjawisk i postaci utrwalonych jako imaginarium Zagłady/wojny, wielu artystów zdecydowało

się na podjęcie tematów, które można uznać za toposy Zagłady¹ (w 1976 roku powstaje *Korczak z dziećmi* Jana Gajdowskiego, w 1985 roku Jan Markowski rzeźbi *Korczaka*, a w 1997 roku powstaje inna wersja rzeźby tego samego artysty). Artystyczne reprezentacje Zagłady/wojny, które pojawiają się w katalogu, można podzielić na kilka grup. Jedną z nich stanowią przedstawienia sprawców (rzeźby Franciszka Skocza z cyklu *Oświęcim* z 1978 roku), inne ofiar (*Oni byli pierwsi* Jerzego Kaczmarka z 1986 roku)². Wyszczególnianie uczestników tzw. trójkąta Hilberga³ wiąże się z próbą uchwycenia odmiennych postaw ciała i zaakcentowania sprawczości (lub jej braku). Do innej grupy reprezentacji należą te, które trudno identyfikować jako jednoznacznie oddające los żydowskich lub polskich ofiar. Niektóre artefakty za pomocą tytułu sygnalizują żydowską martyrologię (m.in. obraz *Martyrologia Żydów* Stanisława Dela z 1980 roku), inne przywołują dzieci jako szczególną grupę ofiar ostatniej wojny⁴ (m.in. *Był Oświęcim i dla dzieci* Jarosława Furgała z 1978 roku). Ze sporządzonego rejestru wynika, że część artystów decydowała się na ujawnianie tożsamości etnicznej ofiar, inni zaś poprzestawali na reprezentacji uniwersalistycznego losu, który bez względu na tożsamość ofiary domagał się artystycznego opracowania (częstym tematem artefaktów jest gazowanie więźniów). Interesujące wydaje się prześledzenie kierunków, z jakich dochodziły do artystów sygnały o minionej wojnie. Pomogłyby one ustalić, w jakim stopniu zajmowali oni stanowisko w kwestiach angażujących ich jako postronnych, a w jakim realizowali czyjeś zamówienia. Zebrany materiał świadczy o inwencyjności artystów i silnym oddziaływaniu toposów, które pojawiały się również w powojennej literaturze fikcyjnej i niefikcyjnej. Trudno określić konwencję, w jakiej utrzymane są poszczególne artefakty; w niektórych dominuje realizm, jednak jest on przefiltrowany przez wyobraźnię artystów, którym zależało na uchwyceniu pewnych postaci w pozach charakterystycznych dla pełnionych podczas Zagłady funkcji, inne ciążą ku ekspresjonistycznej poetyce, którą gwarantował materiał, z jakiego wykonano artefakt (przypadek *Więźniarki* Jana Straszaka z 1971 roku lub *Krzyku* tegoż autora, również z 1971 roku).

Zgromadzone w katalogu *Widok zza bliska...* obiekty pozwalają na wielokierunkową interpretację; uświadamiają, że na gruncie sztuki pojawiają się wyraźne sygnały oporu i sprzeciwu wobec przemocy i ludobójstwa. Innym problemem okazuje się zbadanie, jak bardzo prezentowani w katalogu artyści zdawali sobie sprawę ze szczególnego położenia Żydów i roli Holokaustu w procesie dziesiątkowania obywateli pochodzenia żydowskiego. Ze sporządzonego przeze mnie spisu artefaktów odwołujących się do topiki Zagłady/woj-

¹ Zob. S. Buryła, *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, 2012, t. 10, s. 131–151; *Ślady Holocaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

² Biorąc pod uwagę bogaty materiał, jaki zgromadzili autorzy katalogu, można by wyróżnić ofiary, których narodowość okazuje się trudna do rozszyfrowania, oraz te, które łatwo zidentyfikować ze względu na gwiazdę Dawida. Osobną grupę stanowią ofiary zbite w tłum i ofiary konfrontowane z okupantem w pojedynkę.

³ R. Hilberg, *Sprawcy — Ofiary — Świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.

⁴ Zob. F. Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, Słowo/obraz terytoria, Żydowski Instytut Historyczny, Gdańsk–Warszawa 2012; A. Witkowska-Krych, *Dziecko wobec Zagłady. Instytucjonalna opieka nad sierotami w getcie warszawskim*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2022; J. Gałęziowski, *Niedopowiedziane biografie. Polskie dzieci urodzone z powodu wojny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022.

ny wynika, że artyści pozostawali pod wpływem holokaustowego/okupacyjnego imaginarium. Jedne reprezentacje wojny dotyczyły martyrologii Polaków, inne cierpienia, jakiego doświadczyli Żydzi, jeszcze inne zacierają odmiennosć losów jednych i drugich. Duże znaczenie w procesie interpretacji sztuki ludowej mają kulturowe klisze i matryce. Ich użycie świadczy o pewnych ułatwieniach i gotowych formach, które pozwalały sprostać wymogowi przedstawienia cierpienia ofiar oraz mimowolnym blokowaniu dostępu do wiedzy o tym, co stało się podczas wojny z Żydami (przypadek *Jedwabnego* Jana Kowalczyka).

Autorzy katalogu zadbali o to, by poszczególne teksty sondowały dość słabo rozpoznany obszar badawczy i były swoistym „zaproszeniem” do dalszych eksploracji tematu związków sztuki ludowej i Zagłady. Autorom zależało na stworzeniu ramy, w obrębie której dyskutowane będą problemy specyfiki sztuki ludowej, antysemityzmu, przedstawialności przemocy itd. Ostatni tekst Katarzyny Bojarskiej *Awkward Art, czyli o koniecznej niewygodzie* można uznać za dialogujący z pierwszym pełnowymiarowym artykułem *Sztuka „ludowa” i ślady po ludobójstwie* Eriki Lehrer, Romy Sendyki, Wojciecha Wilczyka i Magdaleny Zych. Oczywiście pierwszy tekst nie tylko pełni w katalogu funkcję introdukcji, lecz również wprowadza kategorie użyteczne dla autorów innych tekstów. *Widok zza bliska...* to przykład pracy zespołowej, której efekt okazuje się satysfakcjonujący pod warunkiem przyjęcia pewnych strategii odbiegających od standardów pracy literaturoznawców. Przede wszystkim ze względu na rozmiar przedsięwzięcia konieczne było podjęcie działań o charakterze relacyjnym z wieloma instytucjami i specjalistami. Sendyka wspomina o „wielostronnej współpracy między akademią, instytucjami muzealnymi czy archiwistycznymi oraz artystami” (s. 362).

Autorzy publikacji pracowali w terenie, konfrontowali się z dziedzictwem minionej wojny, kontaktowali się z żyjącymi kreatorami obiegu sztuki ludowej (przypadek Aleksandra Jackowskiego), wchodzili w interakcje z obiektami i ludźmi. Nie wiedzieli, co znajdują w poszczególnych instytucjach, dlatego trudno im było projektować jakiegokolwiek założenia badawcze. Sam projekt TRACES okazuje się imponującym przedsięwzięciem, wymagającym zaangażowania wielu osób. Tym, co zapewnia efekt spotkań, działań, napięć i prze-modelowań granic postępowania naukowego, jest „twórcza współ-produkcja” (s. 362). Niektóre artefakty były prezentowane na wystawie, więc należy wziąć pod uwagę nie tylko proces interakcji między badaczami a pracownikami instytucji, etnografami, historykami sztuki i artystami, lecz również publicznością, której zadaniem będzie zmierzenie się z trudnym dziedzictwem. Jak piszą autorzy katalogu: „Obiekty [...] są na różne sposoby niepokojące i nieoczywiste: czasem głęboko poruszają, czasem groteskowość przedstawienia nie pozwala zbliżyć się do obrazowanych emocji. Estetyka tych dzieł, typowa dla sztuki ludowej, zasadniczo różni się od stonowanej i minimalistycznej dominanty, jaką przyjęła twórczość obiegów elitarnych w odniesieniu do Zagłady, i często wzbudzała konsternację wśród osób, którym pokazywaliśmy zidentyfikowane prace. Pozytywny, nieomal radosny idiom, kolor i uproszczenie, zabawkowa poetyka i — zazwyczaj — niewielka skala obiektów opowiadających o ludzkiej śmierci powodowały, że odbierano — co nadal jest możliwe — te prace jako niestosowne, nie na miejscu, a nawet obraźliwe” (s. 43).

Prezentowane w katalogu prace ujawniają wielość inspiracji, nieuchronny proces uniwersalizacji Zagłady lub korzystania z biblijnej symboliki. Dokładne przestudiowanie życiorysów artystów pozwala określić, w jakim stopniu artefakty przekazują doświadczenie bycia świadkiem ludobójstwa, a w jakim „układają się” z ogólnymi dyrektywami mecenasów,

instytucji itd. Sztukę ludową należy analizować, mając do dyspozycji wiele danych mogących ujawnić motywacje artystów i sposoby opowiadania przeszłości. Wszystko zależy od tego, czy artefakty były zamawiane i dostarczane w ramach ogłaszanych przez pewne instytucje konkursów, czy tworzone spontanicznie — jako reakcja na cierpienie wojennych ofiar.

Niekwestionowanym atutem publikacji jest dokumentacja fotograficzna, która umożliwia czytelnikom zbliżenie się do kłopotliwych przedstawień Zagłady/wojny. Decyzja Wojciecha Wilczyka o powiększeniu zdjęć poszczególnych rzeźb pozwoliła na uchwylenie detali i sprawdzenie, jak werystyczne potrafią być przedstawienia postaci, elementy ich ubioru oraz jak dokładnie zaprezentowano szeroki wachlarz gestów sprawców i ofiar. Rezygnacja z powiększenia nie miałaby większego wpływu na jakość katalogu i ustalenia badaczek i badaczy, jednak dzięki Wilczykowi widać wyraźnie, jak sztuka ludowa odzwierciedla pewne postawy i zachowania, dobrze znane z zeznań i świadectw. Czytelnik może przekonać się, jak „pracuje” sztuka ludowa i jakie wrażenia wywołuje, gdy fotograf przeskalowuje rozmiary zdjęć i pozwala na konfrontację na tyle bliską, że możliwe jest rozpoznanie emocji postaci i ich cech dystynktywnych. Strategię Wilczyka komentowała kilka lat temu Anna Chromik, która zwróciła uwagę na próbę wyszczególnienia spojrzenia obserwatora mierzącego się ze śladami Zagłady odcisniętymi w materiałach pozwalających na oddanie wielu detali fizjonomicznych oraz akumulujących pamięć postronnych o zaobserwowanym ludobójstwie: „Być może to, czego najbardziej teraz potrzebujemy w kontekście upamiętnienia Holokaustu jest [...] konkretyzacja umożliwiająca afektywny dostęp do czującej (choć nie czułościowej) pamięci. [...] Skupienie na fakturze materiału plastycznego, fizyczność gestu artystycznego, nagle uświadomiona realność cielesnego wymiaru Zagłady zawierają w sobie możliwość przemiany artysty i widza w »czującego świadka« bądź »współświadka«. By mogło się to wydarzyć, uprzedmiotawiające spojrzenie musi stać się spojrzeniem, które dotyka i czuje”⁵.

Tytułowe „inne obrazy Zagłady” pozwalają pojąć dynamikę pamiętania, które uwikłane jest w wiele kontekstów (estetycznych, politycznych i ideologicznych). Sztuka ludowa, intrygując i wprawiając w zakłopotanie, wymaga stawiania pytań dotyczących sposobów reprezentacji pewnej wiązki doświadczeń i pominięć/przemilczeń. Te najbardziej niewygodne dotyczą polskiego uczestnictwa w Zagładzie lub biernego przypatrywania się jej oraz konkurencyjności cierpienia. Trudno oddzielić intencje artystów od informacji o zleceniodawcy, organizowanym konkursie, instytucji współpracującej z artystami, źródle ikonograficznym lub biograficznej wskazówce naświetlającej kontekst powstania artefaktu. Interpretowanie sztuki ludowej przypomina śledztwo, którego wyniki wiele mówią o stanie polskiej pamięci o ostatniej wojnie i jej ofiarach. *Widok zza bliska...* to być może początek opowieści o pożądanych i niepożądanych reakcjach na widok cudzego cierpienia.

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ

 <https://orcid.org/0000-0001-7037-9907>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl

⁵ A. Chromik, *Popioły i zbliżenia. Materialność śladów Zagłady w fotografii*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”, 2020, nr 2, s. 95.