

Renata Piątkowska

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Więc trzeba chodzić
ze wszystkimi latami
z obrazami które widziałem
krajobrazami które opuściłem

Tadeusz Różewicz, *Równina*¹

„Nie miałem innego powodu, aby malować obrazy niż ten, aby wyrzucić z siebie koszmar, który niszczy moją naturę, który powoduje, że umieram codziennie (z tymi, których straciłem)”², pisał Marek Oberländer (1922–1978) – malarz, żołnierz Armii Czerwonej, współtwórca przełomowej wystawy w „Arsenale”, ocalały z Zagłady. Doświadczenie utraty, otwarte rany pamięci, zmaganie z osobistą rozpaczą, poczuciem winy i samotnością zdeterminowały całe jego życie i twórczość.

Ocalali, bez względu na to, czy przeżyli w Polsce czy poza jej granicami, musieli zmierzyć się z ogromem zbrodni, z przerażającą pustką, jaka została po zamordowanych trzech milionach polskich Żydów. Ci, którzy w czasie wojny byli daleko, mimo iż wiedzieli o zbrodni (informowała o nich m.in. polska prasa w Związku Radzieckim)³, nie pojmowali skali tego totalnego zniszczenia. Dla wszystkich szokiem był

Między milczeniem a krzykiem. Zagłada we wczesnej twórczości Marka Oberländera*

powrót w rodzinne strony. Halina Oberländer opowiadała, że mąż także „pojechał do Szczercza licząc na to, że kogoś może odnajdzie. Tam nie znalazł nawet komina własnego domu, bo wszystkie kominy spalonych domów były takie same”⁴.

Sam artysta pisał: „Należę do pokolenia, które – ocalone od śmierci nieomal cudem – staje na progu nowego życia, przerażone, bezradne, ogłuszone, pokaleczone moralnie i fizycznie, nagie, odarte z wszystkich marzeń i ideałów młodości”⁵. Te słowa oddają stan ducha ocalałych. Zdruzgotani fizycznie i psychicznie, bez środków do życia, osamotnieni i wyobcowani musieli odnaleźć się w całkowicie zmienionej rzeczywistości, zmierzyć się z traumą śmierci najbliższych, zniszczeniem miejsc, które znali i społeczności, w której żyli⁶. Wobec takich wyzwań stawało po wojnie wielu, lecz dla Żydów konieczność „znalezienia sensu w świecie pozbawionym go przez Zagładę”⁷ była dojmująca. Kiedy w 1946 roku, w ramach akcji repatriacyjnej zaczęli wracać ze Związku Radzieckiego więźniowie gułagów, zesłańcy, żołnierze, mieszkańcy dawnych ziem II Rzeczypospolitej, Oberländer także ruszył do Polski⁸. Wracał do kraju, lecz nie do rodzinnego miasteczka. 24-letni wówczas Oberländer rozpoczął w nowym miejscu, w nowym otoczeniu kolejną część swego życia.

* Tekst wygłoszony na konferencji „War and memory: artistic and cultural representations of individual, collective and national memories in twentieth-century Europe at war”, zorganizowanej przez Queen’s University Belfast oraz Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2012.

¹ T. Różewicz, *Równina*, [w:] idem, *Niepokój*, Wrocław 1980, s. 169.

² M. Oberländer, *Notatki ze szpitala*, [w:] Marek Oberländer, *wystawa malarstwa*, Warszawa 1997, s. 19.

³ E. Koźmińska-Frejak, *Kondycja ocalałych. Adaptacja do rzeczywistości powojennej (1944–1949)*, [w:] *Następstwa Zagłady. Polska 1944–2010*, red. F. Tych i M. Adamczyk-Garbowska, Lublin 2011, s. 135. Zob. także: A. Skibińska, *Powroty ocalałych*, [w:] *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, Warszawa 2007, s. 505–581 oraz A. Skibińska, *Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego*, [w:] *Następstwa Zagłady. Polska 1944–2010*, s. 43–52.

⁴ A. Wrońska, *Rozmowa z Haliną Oberländer o Marku Oberländerze*, [w:] Marek Oberländer, *wystawa malarstwa*, s. 8. Oberländer urodził się i dorastał w miasteczku Szczercz koło Lwowa.

⁵ Marek Oberländer, *Malarstwo, grafika, rysunek*, katalog wystawy, oprac. M. Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 10.

⁶ E. Koźmińska-Frejak, *Kondycja ocalałych...*, s. 129.

⁷ Ibidem.

⁸ Oberländer zarejestrował się w Centralnym Komitecie Żydów Polskich (CKŻP) 28 sierpnia 1946 r. w Warszawie, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego (AŻIH), karta rejestracyjna nr 7655, AŻIH O 37; O 80.

Chciał zostać malarzem⁹. Zaczął od Liceum Plastycznego w Warszawie (w latach 1946–1948), studiował w Akademii Sztuk Pięknych (1948–1953). W wejściu w nowe życie, w ponownym zakorzenieniu pomogły mu zawarte wówczas przyjaźnie, które przetrwały do końca jego życia oraz spotkanie z przyszłą żoną, Haliną Pfeffer, która tak wspominała te lata:

Grupa przyjaciół z Liceum trzymała się razem także na studiach w ASP. (...) Wszyscy byli strasznie biedni, wszyscy od wszystkich pożyczali sto złotych i rzadko kiedy oddawali. Janek Lebenstein, Jacek Sienicki... Trochę później przyjechał z Krakowa Dziędziora, dołączyli Izaak Celnikier z Lidą Stehnową¹⁰.

Warto zatrzymać się nad powojennymi ideowymi i tożsamościowymi wyborami Oberländera. Nie były one oczywiste. Większa część ocalałych Żydów do 1949 roku wyjechała z Polski¹¹. Oberländer zdecydował się zostać. O powodach można jedynie spekulować. Wydaje się, że stały za nią zarówno lewicowe nadzieje na demokratyczną, wolną od antysemityzmu Polskę, jak i świadomy wybór polskości, co nie oznaczało dla niego utraty tożsamości żydowskiej. Artysta pozostał w Polsce, mimo iż z lat spędzonych w Armii Czerwonej (1940–1943) i w zmilitaryzowanych Batalionach Pracy¹² pozostał mu strach. „Bał się takim zwierzęciem strachem” – mówiła Halina Oberländer.

Przeszedł przez Rosję, przez tę kopalnię, wiele widział. On wiedział – my nie. Dziędziora, wówczas partyjny aktywista – nie wiedział. Myśmy idealizowali sobie wszystko, on znał rzeczywistość¹³.

Artysta angażował się jednak w teraźniejszość Polski Ludowej, wspierał ją ideowo, chociaż w czasie studiów w Akademii odmówił zapisania się do partii (PZPR)¹⁴.

Jak się wydaje, na decyzję o pozostaniu wpłynęły także względy osobiste, krąg przyjacielski i związek z Haliną. Jego żydowskość pozostawała niezbywalnym elementem jego tożsamości osobistej¹⁵ (Jan Dziędziora zapisał: „Marek Oberländer był pierwszym Żydem – moim przyjacielem”¹⁶), a tożsamość ta już na zawsze zawładnięta była przez Zagładę.

Jednak zaraz po wojnie Oberländer zamknął za sobą przeszłość. „Marek nigdy nie mówił o swoich przeżyciach z czasów wojny, nie mówił o swej rodzinie ani gdzie się urodził, nie wspominał dzieciństwa – pisał Bohdan Czeszko, pisarz i przyjaciel malarza. „Zatrzasnął to wszystko przed obcymi na siedem spustów...”¹⁷

U ocalałych, którzy najlepiej „radzili” sobie po wojnie, od rozpacy silniejsze było pragnienie życia. Często charakteryzowała ich nadmierna aktywność (przeważnie społeczna, polityczna, ale również towarzyska czy seksualna) oraz solidarność i poczucie wspólnoty ocalałych¹⁸. Powojenne życie Oberländera było właśnie takie – gorączkowe, wypełnione działaniem, czynne. „Garnął się do ludzi i szukał, i ciągle rozczarowania” – notował po latach Dziędziora¹⁹. Natomiast żona wspominała: „Kończyły się zajęcia w Akademii, wszyscy wychodzili razem na Krakowskie Przedmieście, dochodzili do Okólnika – tu rozważania, co robić dalej, które kończyły się niezmiennie w maleńkim pokoiku Marka. Tam odbywały się niekończące się dyskusje światopoglądowe i rozmowy o sztuce”²⁰. W 1955 roku artysta był jednym z pomysłodawców, obok Jacka Siennickiego i Jana Dziędziora oraz historyczki sztuki Elżbiety Grabskiej, Ogólnopolskiej wystawy Młodej

⁹ Na tę decyzję, opowiadał, wpłynęło wojenne spotkanie z malarzem amatorem Tomaszem Glebem, jak on żołnierzem Armii Czerwonej. „Rozmawiali leżąc na pryzkach, o malarstwie, o sztuce. Gleb mówił, a Marek słuchał. Jeszcze w wojsku, w ziemiance, Marek pod okiem Gleba zrobił kilka pierwszych rysunków, z których jeden dotrwał do dziś. Zachował się również narysowany przez Gleba portret Marka w mundurze oficera, którym nie był, i z orderami, których oczywiście nie miał”, A. Wrońska, *Rozmowa z Haliną Oberländer o Marku Oberländerze*, s. 9.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ M. Pisarski, *Emigracja Żydów z Polski w latach 1945–1951*, [w:] *Studia z dziejów i kultury Żydów w Polsce po roku 1945*, red. J. Tomaszewski, Warszawa 1997.

¹² A. Skibińska, *Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego*, s. 44. Zmilitaryzowane Bataliony Pracy formalnie tylko były wolnościową wersją pracy przymusowej. Tzw. strojtłajtownicy pracowali najczęściej w kopalniach, jak Oberländer, lub na budowach.

¹³ A. Wrońska, *Rozmowa z Haliną Oberländer o Marku Oberländerze*, s. 11.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Malarz pochodził z małomiasteczkowej rodziny żydowskiej, a imiona rodziców (Jakub i Rachela) i rodzeństwa (Chana, Regina, Zisele, Aszer) świadczą o życiu w tradycji żydowskiej. Erna Podhorizer-Sandel podaje, że żydowskie imię Oberländera brzmiało Mordechaj, E. Podhorizer-Sandel, *Marek Oberländer*, „Fołks Sztyme” (dodatek „Nasz Głos”), 1979, nr 19 (18 V).

¹⁶ J. Dziędziora, *Notatki 1961–1986*, [w:] *Jan Dziędziora 1926–1987*, Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994, s. 62.

¹⁷ B. Czeszko *Moje Kazimierze*, [w:] *Nostalgie mazurskie. Opowiadania*. Cyt za: *Kazimierz vel Kuzmir: miasteczko różnych snów*, oprac. i przedmowa M. Adamczyk-Garbowska, Lublin 2006, s. 333.

¹⁸ K. Szwejca, *Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. nauk. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 579–585.

¹⁹ J. Dziędziora, *Notatki 1961–1986*, s. 62.

²⁰ A. Wrońska, *Rozmowa z Haliną Oberländer o Marku Oberländerze*, s. 9.

Plastyki w warszawskim Arsenale. W latach 1956–1961 w dawnym budynku Instytutu Propagandy Sztuki przy ulicy Królewskiej 13 prowadził galerię, której patronowały kolejno najważniejsze wówczas tygodniki kulturalne PRL „Po prostu”, „Nowa Kultura” i „Współczesność”. Na życie zarabiał jako grafik w miesięczniku „Zwierciadło”.

Mało wiadomo o jego związkach z ocalałymi z Zagłady. Z pewnością takie były. Nieliczne dokumenty poświadczają jego oficjalne kontakty z Centralnym Komitetem Żydów Polskich i Żydowskim Towarzystwem Krzewienia Sztuk Pięknych²¹, były też inne spotkania, prywatne, w czasie których ci, którym udało się przeżyć opowiadali. Chociaż niełatwo było zmusić innych, by wysłuchali, przez co przeszli w czasie wojny Żydzi, to dla ocalałych imperatyw utrwalenia własnych przeżyć, „przekucia doświadczenia w świadectwo”²², był nakazem moralnym, obowiązkiem pamięci. Także dla artystów.

Oberländer chciał wsłuchać się w opowieści ocalałych. Jego twórczość, działalność, np. w 1961 roku przygotowywał wystawę o warszawskim getcie, świadczą o tym, że chciał wiedzieć i pamiętać. Było to dla niego zobowiązanie i wyzwanie, tylko w ten sposób mógł współuczestniczyć i współodczuwać. W czasie wojny malarz był w Związku Radzieckim i tylko z relacji ofiary – świadka mógł dowiedzieć się, o tym, jak mogła zginąć jego rodzina, miliony Żydów. O tych, którzy przeżyli poza Polską, pozbawionych bezpośredniego doświadczenia Zagłady, mówi się, że mają status ofiary – świadka pośredniego. Dlatego też, co nieuniknione, ich sposób postrzegania świata jest inny niż świadka – ofiary. Napisane po wojnie dzieła pisarzy jidysz, którzy przeżyli na Wschodzie, nie są „świadctwem o Zagładzie, lecz wyobrażonym wczuwaniem się w rolę ofiary Zagłady, towarzyszy mu nie tylko ból straty i poczucie winy typowe dla ocalałych, ale także nadzieja na odmianę losu i wiara w możliwość odrodzenia”²³.

²¹ W 1948 r., po rozpoczęciu studiów w Akademii Sztuk Pięknych, skierował do Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) prośbę o stypendium, list do Józefa Sandla do CKŻP z 2 września 1948 r. AŻIH, ŻTKSP 361/23. Z Towarzystwa otrzymywał, podobnie jak inni twórcy, farby i przybory malarskie, zachowały się pokwitowania odbioru farb z jego nazwiskiem z lat 1947–1949, AŻIH, ŻTKSP 361/42.

²² J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Stawiński, Warszawa 1978, s. 345.

²³ M. Ruta, M. Adamczyk-Garbowska, *Literatura polska i jidysz wobec zagłady*, [w:] *Następstwa Zagłady. Polska 1944–2010*, s. 307; M. Ruta, *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*, Kraków 2012, s. 35–43.

Obraz Zagłady w sztuce polskiej lat tuż powojennych wciąż jest zbyt mało znany²⁴. Jonasz Stern w 1945 roku pracował nad cyklem drzeworytów z getta lwowskiego²⁵. W tym samym roku Władysław Strzemiński, nestor polskiej awangardy, stworzył serię kolaży *Moim przyjaciółom Żydom*²⁶. W 1946 roku Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych zorganizowało wystawę *Martyrologia ludzka 1939–1945* Rafała Mandelzweiga (ocalonego w ZSRR), a w 1949 roku pokazała prace niemieckiej malarki Lei Grundig, która przeżyła w Palestynie²⁷.

Oberländer i inni twórcy rozumieli, że dotychczasowe środki artystyczne są niewystarczające dla wyrażenia traumy wojennych przeżyć. Dlatego dla tych, którzy chcieli „dać świadectwo”, najważniejsze było pytanie, jak można pokazać tę niemożliwą do wyobrażenia zbrodnię, jak dotrzeć do istoty tamtych zdarzeń; jak sprostać temu doświadczeniu²⁸. W jaki sposób pokazać tę „prawdę nieartystyczną”²⁹ w artystycznej formie, czy w istniejącym języku sztuki możliwe jest przekazanie doświadczenia Zagłady? Każdy z nich starał się odnaleźć własny język, który koszarowi wojennych przeżyć, pamięci o pomordowanych nadałby kształt plastyczny³⁰.

W latach stalinowskich (1949–1955) oficjalna sztuka, spleciona komunistyczną ideologią i socrealistyczną formą, nie pozwalała na poszukiwania nowoczesnych środków artystycznego wyrazu ani na uczciwe i osobiste pokazanie Zagłady, w oficjalnym dyskursie ograniczanym wówczas niemal wyłącznie do powstania w getcie warszawskim.

²⁴ M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013.

²⁵ R. Piątkowska, *Zagłada i ocalenie Jonasza Sterna*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2002, nr 2 (3), s. 53–65.

²⁶ K. Bojarska, *Władysław Strzemiński and His Artistic Document of the Holocaust*, [w:] *Memory of the Shoah. Cultural Representations and Commemorative Practices*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2010, s. 139–152. L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci Przyjaciół – Żydów*, Warszawa 2018.

²⁷ R. Piątkowska, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (Jidisze gezelschaft cu farszprojtn kunst) – Próba kontynuowania żydowskiego życia artystycznego w latach 1946–1949*, [w:] *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, red. M. Ruta, Kraków–Budapeszt 2008, s. 67–99.

²⁸ J. Leociak, *Wstęp*, [w:] *Literatura wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000, s. 10.

²⁹ H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, Berlin 1984.

³⁰ Literatura dotycząca sztuki związanej z Holocaustem jest ogromna, por. m.in.: R. B. Kitaj, *Chagal to Kitaj. Jewish Experience in 20th Art*, London 1990; Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, New York 1993; E. Jedlińska, *Sztuka po Holokauście*, Łódź 2001.

Monumentalny *Głód*³¹ stworzył Oberländer na wystawę zorganizowaną w 1953 roku z okazji X rocznicy powstania w getcie warszawskim³². Tematem wybranym przez artystę nie była heroiczna walka bojowców getta, lecz przejmująca scena śmierci matki umierającej z głodu na ulicy getta. Przy niej są jedynie zastygłe w rozpacz, zrezygnowane i otępiące z głodu dzieci. Mimo dużego formatu scena jest intymna, prawie monochromatyczna, ograniczona do czerni, akcentów brązów i czerwieni.

Jedną z inspiracji obrazu była fotografia, którą Oberländer zobaczył w albumie *Zagłada Żydostwa Polskiego*³³. Sądził zapewne, że użycie archiwalnej fotografii przybliży prawdę wydarzeń, z drugiej zaś strony przeniesie pamięć dokumentu do pamięci sztuki, sprawi być może, jak zauważył Jacek Antoni Zieliński, że „fragment rzeczywistości zamienia się w metaforę”³⁴.

W cyklu graficznym *Nigdy więcej getta*, który w 1953 roku przedstawił jako pracę dyplomową na Akademii, większość litografii jest prawie dosłownym – w kompozycji, kadrze, stłumionym kolorystyce – powtórzeniem zdjęć opublikowanych w *Zagładzie Żydostwa Polskiego*³⁵. Już zapisana na fotografiach rzeczywistość życia w getcie – głód, śmierć, „ostatni etap” – zapowiedź „Ostatecznego rozwiązania” – były dla artysty niewyobrażalne. By je „odtworzyć”, zapamiętać i przekazać, musiał sięgnąć po wizualne świadectwa Holokaustu.

Oberländer nie opowiadał Zagłady, chciał jedynie przybliżyć wycinki tamtej rzeczywistości. Uważał, że dokumentalne zdjęcia pomogą urealnić obraz tamtego świata, a ułożenie ich w cykl pozwoli lepiej przekazać tę opowieść o getcie i śmierci. Swoją rolę pojmował więc, jako narratora, tego, który według Waltera Benjamina „bierze to, o czym opowiada z doświadczenia, z doświadczenia własnego lub cudzego. I czyni je ponownie doświadczeniem tych, którzy jego historii słuchają”³⁶, którzy jego historię oglądają – dodajmy. Artysta nie pokazał

śmierci w komorach gazowych. Ta prawda była dla niego nie tylko niewyobrażalna, Georges Didi-Huberman zauważa, że „wyobrazić sobie tego wszystkiego do końca nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie”³⁷, ale także niewyraźna. 13 stycznia 1974 roku Oberländer notował:

Myślę, że ludzkie przeżycia, stany emocjonalne w sensie absolutnym są nieprzekazywalne i niewyraźne, bo są nieuchwytną ilustracją, płynnością i nie sposób tego ani na chwilę zatrzymać. Ale sztuka jest tym szczególnym świadectwem, że zawsze człowiek próbował uzewewnętrznić swoje przeżycia i stany, znaleźć i nadać im kształt, utrwalić je na długo, instynktownie zapewne na zawsze³⁸.

Te pierwsze próby zmierzenia się z Zagładą, pokazania jej w realistycznym dyskursie i literalnej wierności fotograficznego świadectwa, relacji trzymającej się jak najbliżej faktów, choć wydają się nam dzisiaj nie do końca udane, artysta uznał jednak za na tyle obiecujące, by dalej podążać tą drogą.

Otwarta w 1955 roku pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” Ogólnopolska wystawa Młodej Plastyki ujawniła prace młodych, porażonych wojną artystów, którzy wbrew obowiązującej socrealistycznej doktrynie poszukiwali sensu życia, wartości duchowych, próbowali zrozumieć naturę człowieka i sens jego poczynań³⁹. Na tej wystawie debiutował Marek Oberländer. Pokazani w „Arsenale” *Napiętnowani* są dziełem wstrząsającym, pełnym bólu, szokują brutalnym, dokumentalnym ujęciem tematu. Malując ten obraz, artysta oparł się na zdjęciu zrobionym (prawdopodobnie) przez niemieckiego żołnierza⁴⁰. Praca wzbudziła ogromne kontrowersje, poruszała i odrzucała. Krytykowano posiłkowanie się zdjęciem oraz ekspresyjny realizm „źle namalowanego obrazu”⁴¹.

³⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 79.

³⁸ E. Podhorizer-Sandel, *Marek Oberländer*, op. cit.

³⁹ Szerzej o Marku Oberländerze w kontekście Arsenalu (i nie tylko) zob. ważny artykuł Piotra Stodkowskiego: Marka Oberländera świadectwa (po-)Zagładowej egzystencji Żydów polskich, mps. Dziękuję autorowi za udostępnienie nieopublikowanego jeszcze artykułu.

⁴⁰ *Męczeństwo, walka, Zagłada Żydów w Polsce 1939–1945*, Warszawa 1960. Wojciech Włodarczyk sugeruje, że źródłem mogły być zdjęcia „rabinów” z tzw. Raportu Stroopa opublikowanego w 1948 r. (S. Piotrowski, *Sprawozdanie Juergena Stroopa*, Warszawa 1948); W. Włodarczyk, „Arsenal” i Kazimierz, [w:] *Do „Arsenalu” przez Kazimierz*, red. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2004, s. 21.

⁴¹ J. A. Zieliński, *Czym jest krag Arsenalu*, [w:] *Krag „Arsenalu 1955” malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie Wielkopolskim*, Warszawa 1992, s. 8. Oberländer nie otrzymał żadnej nagrody Ogólnopolskiej wystawy Młodej

³¹ Pastel o wymiarach 166 x 198 znajduje się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego, nr inw. A-704. Całość kompozycji złożona jest z 7 części.

³² A. Kossakowski, *Plastyka na wystawie „X rocznica Powstania w getcie warszawskim”*, „Przegląd Artystyczny”, 1953, nr 3, s. 33–37.

³³ *Zagłada Żydostwa Polskiego. Album zdjęć. Album 1 Wydawnictwa Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy C.K. Żydów Polskich*, Łódź 1945, wstęp dr F. Friedman, s. 30, fot. 80.

³⁴ J. A. Zieliński, *Malarstwo w piekła i nieba*, [w:] *Marek Oberländer. Malarstwo, grafika, rysunek*, Warszawa 1999, s. 6.

³⁵ Ibidem.

³⁶ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, [w:] *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 245.

Wykorzystanie fotografii Zagłady jako źródła dla dzieła sztuki było wówczas dla wielu nie do zaakceptowania. Zdjęcia te od początku były traktowane niejednoznacznie: z jednej strony w potocznej świadomości „zaświadczały” o Holokauście⁴², traktowano je jak dokument, z drugiej budziły wątpliwości etyczne – wiadano, że najczęściej robili je oprawcy. Ich celem nie było zaświadczenie zbrodni, lecz uwiecznienie „ekscytującego” zdarzenia, „optyczne zawładnięcie światłem”⁴³.

Roland Barthes w *Camera Lucida* wyróżnił dwa elementy charakteryzujące fotografię: *studium* i *punctum*.

Ten pierwszy sprowadza się do tego, co w fotografii «obiektywne», co można wyczytać z jej społecznego i historycznego kontekstu. Drugi element *punctum* znaczy m.in. tyle, co ukłucie, rana, uzębienie, punkt – to taki element fotografii, który przykuwa naszą uwagę, który nas przekłuwa i przeszywa, to element, który może zadać ranę, ból i cierpienie⁴⁴.

Co w tej fotografii przedstawiającej trzech mężczyzn, którym kaci wryli na czołach gwiazdy „przeszyło” Oberländera? Niejedyna to holokaustowa fotografia, która szokuje bestialstwem, pokazuje fizyczne umęczenie i upokorzenie ofiar. Ale to właśnie ta fotografia stała się dla niego „drzazgą” Zagłady, odsłonięciem wydarzeń, których nie był świadkiem, ale które naznaczyły jego życie rozpaczą i cierpieniem.

„Chodzi o to, aby nie mówić nic, zamknąć oczy i pozwolić szczegółowi wychynąć samemu na powierzchnię uczuciowej świadomości” – pisał Barthes⁴⁵. Malarz wybrał tę szokującą fotografię, by poprzez nią dotknąć Zagłady, by jej doświadczyć, wreszcie, by zmusić siebie i innych do zamknięcia oczu, aby spojrzeć w siebie, by poruszyć i zmusić do myślenia. Przez jej artystyczne przetworzenie podjął próbę zachowania śladu

tych wydarzeń, tej „drzazgi” pamięci, która otwiera „(...) na cierpienie drugiego człowieka”, Levinasowskiego Innego⁴⁶.

Oryginalna fotografia jest czarno-biała. Obraz nie jest jej wiernym odwzorowaniem⁴⁷. Na zdjęciu pod ścianą domu stoją trzej mężczyźni w średnim wieku, z krótkimi brodami, w codziennych ubraniach, widoczni w całej postaci. Na ich głowach wycięto gwiazdy Dawida, to one naznaczają mężczyzn jako Żydów. Nie od razu rozpoznajemy treść zdjęcia, nie od razu naszym oczom ujawnia się zbrodnicze okrucieństwo.

Inaczej jest w obrazie Oberländera. Mężczyźni stoją ciasno, blisko siebie, „wykadrowani” wychylają się ku widzowi. Ciemne, prawie czarne tło zlewa się z ich sylwetkami wypełniającymi powierzchnię płótna. Uproszczony modelunek, „surowość w operowaniu kolorem, bryłą, światłocieniem”⁴⁸ skupiają uwagę na mężczyznach. W mroku jaśnieje jedynie biel koszuli oraz czerwień gwiazd wrytych na głowach. Te krwawiące gwiazdy są zarazem tarczami Dawida i bolszewickimi symbolami podkreślającymi ich przynależność do „Żydokomuny”. W antysemitkiej propagandzie związku Żydów z komunizmem to wątek popularny i na szeroką skalę wykorzystywany także przez hitlerowców. Jest jeszcze jedna znacząca różnica. Mężczyźni z fotografii z rezygnacją czekają na swój los. W obrazie Oberländera na ich twarzach widzimy rozpacz, ale i zaciętość. Artyście nie chodziło jedynie o męczeński przekaz niewinnie ginących czy ukazanie hitlerowskiego barbarzyństwa. Jego celem było uobecnienie Zagłady, zachowanie śladu unicestwionego życia. Ale malarz – nieobecny świadek Zagłady – chciał także przywrócić ofiarom ich godność.

Siła *Napiętnowanych* leży w napięciu między bolesnym, dotkliwym milczeniem maltretowanych mężczyzn a krzykiem obrazu. Milczenie ofiar, paralizująca cisza fotografii, cisza po wymordowanych trwa po Zagładzie. Mężczyźni z fotografii, najprawdopodobniej zabici kilka minut później, nie dadzą już świadectwa. Jedynym dowodem ich życia i śmierci – nie znamy ich imion, nie wiemy, gdzie i kiedy zrobiono to zdjęcie – jest ta fotografia. By przemówiła z „otchłani milczenia”, ktoś, „wtórny świadek”, artysta musi „wypowiedzieć to

Plastyki, co wzbudziło ogromną dyskusję. Redakcja tygodnika „Po prostu” postanowiła więc przyznać malarzowi nagrodę swoich czytelników. O *Napiętnowanych* zob. m.in.: M. Lachowski, *Getto w obrazach Marka Oberländera i Izaaka Celnikiera*, „Ikonotheka” 2007, nr 20, s. 37–50; A. Soczyńska, *Marek Oberländer – a painter undesired by the time*, [w:] *Politics of Erasure. From „Damnatio Memoriae” to Alluring Void*, red. A. Markowska, Warszawa–Toruń 2014, s. 157–163.

⁴² *Zagłada Żydostwa Polskiego. Album zdjęć*. Zob. też: M. Michałowska, *Sztuka dokumentu – fotografia i trauma*, [w:] *Pamięć Shoah...*, s. 705.

⁴³ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] *Anioł Historii...*, s. 122.

⁴⁴ S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 70.

⁴⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 22. (oryg. franc. *La Chambre claire*).

⁴⁶ D. Głowacka, *Znikające ślady: Emanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holokaustu*, „Literatura na Świecie”, 2004, nr 1–2, s. 111.

⁴⁷ Fotografia była reprodukowana w książkach jako wykadrowana, podobnie jak w obrazie malarza.

⁴⁸ M. Hermansdorfer, *Wstęp*, [w:] *Marek Oberländer. Malarstwo, grafika, rysunek*, s. 7.

milczenie⁴⁹. Według Emanuela Levinasa „właśnie w ciszy, która drąży, przerywa i podmywa mowę, Inny zostawia ślad” i dlatego „etyczna odpowiedzialność jest równoznaczna z „niemożnością milczenia, skandalem szczerości”⁵⁰. Tę odpowiedzialność podjął w swym obrazie Oberländer. Pamiętaj! – to zobowiązanie starał się wypełnić. W kontekście tego obrazu i innych prac Oberländera nie możemy zapominać o biblijnym nakazie pamiętania, tej „frazy zobowiązania”, jak określa ją Loyotard⁵¹, o którym Yosef Hayim Yerushalmi mówi: „jedynie w Izraelu i nigdzie indziej nakaz zachowywania pamięci odczuwany jest jako religijny obowiązek całego narodu”⁵².

Inny obraz z 1955 roku *Kol Nidre*⁵³ jest dopełnieniem *Napiętnowanych*. Kobiety stojące w skupieniu i powadze są reprezentacją kobiecego doświadczenia Zagłady. Tytuł *Kol Nidre* (hebr. wszystkie ślubowania) – nawiązuje do tradycyjnej modlitwy śpiewanej na żalosną nutę w przeddzień święta *Jom Kipur*. Jest ona unieważnieniem religijnych ślubowań złożonych pod przymusem. Tę modlitwę rozpaczy i żalu w obrazie Oberländera śpiewają kobiety i dzieci, lecz od ich głosu bardziej słyszalne jest przenikliwe milczenie, jakby artysta znał słowa Agnes Heller: „Nie można zachować pamięci ofiar, które

umarły w milczeniu. Można natomiast zachować ich milczenie, a także wszystkie milczenia, jakie je otaczają”⁵⁴.

Napiętnowani, *Kol Nidre* oraz cykl *Nigdy więcej Getta* są czymś więcej niż reprezentacjami Zagłady, są wyrazem uczuć Żyda, który przypadkiem przeżył śmierć swego narodu. Są zupełnie nowym, nieobecnym wcześniej w sztuce polskiej – w takim kształcie i emocjonalnym napięciu – zapisem żydowskiej martyrologii. Są też zakończeniem pierwszego etapu artystycznych poszukiwań malarza.

Oberländer wierzył w siłę sztuki. Pisał: „liczy się tylko siła koncentracji zawarta w obrazie”. Chciał, „aby dzieło otwierane przez wrażliwość odbiorcy wybuchło”⁵⁵. Zaczął od inspiracji fotografią Zagłady. W późniejszych latach szukał odmiennych sposobów reprezentacji Zagłady. Jego dorobek artystyczny – rozproszony i mało znany – przesłaniają *Napiętnowani*⁵⁶. Warto, by wreszcie przemówiły wszystkie jego prace. W nich odnajdziemy szczeliny i „drzazgi” pamięci, bolesne rany, które ukształtowały Oberländera jako człowieka i artystę.

⁴⁹ D. Głowacka, *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 1–2, s. 53.

⁵⁰ Eadem, *Znikające ślady*, s. 119.

⁵¹ Eadem, *Wsluchując się w ciszę*, s. 51.

⁵² Y. H. Yerushalmi, *Zachor. Żydowska historia i żydowska pamięć*, przeł. M. Wójcik, Warszawa 2014, s. 43.

⁵³ Obraz jest malarzką repliką jednej z grafik z cyklu *Nigdy więcej getta*, za tytułowanej *Głód*.

⁵⁴ A. Heller, *Can Poetry Be Written After the Holocaust?*, [w:] A. Heller, F. Fehér, *De Grandeur and Twilight of Radical Universalism*, New York 1991, s. 393–402.

⁵⁵ A. Wrońska, *Potrzeba nazywania*, [w:] Marek Oberländer, *wystawa malarstwa*, s. 20.

⁵⁶ W 1980 r. Mariusz Hermansdorfer napisał: „Napiętnowany przez *Napiętnowanych*, nie wyzwała się od tego obrazu symbolu nawet na pośmiertnej małej, ale retrospektywnej prezentacji twórczości w Gorzowie Wielkopolskim (1979)”. M. Hermansdorfer, *Przemiany twórczości*, „Kultura” 1980, nr 5 (2 II), s. 13; idem, *Wstęp*, [w:] Marek Oberländer, *Malarstwo, grafika, rysunek*, s. 6. Słowa te pozostają wciąż aktualne.